

# O eixo e a roda

eixo  
e a  
roda

*Belo Horizonte*  
*Vol. 24, n. 2, p. 1-193*  
*jun. - dez. / 2015*  
*e-ISSN 2358-9787*  
*ISSN 0102-4809*

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Reitor: Prof. Jaime Arturo Ramírez  
Vice-reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

Diretora da FALE: Profa. Graciela Inês Ravetti de Gómez  
Vice-Diretor: Prof. Rui Rothe-Neves

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Coordenadora: Profa. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Subcoordenadora: Profa. Elisa Maria Amorim Vieira

Conselho Editorial: Antônio Carlos Secchin, Berthold Zilly, Ettore Finazzi-Agrò, Flora Sússekind, John Gledson, João Adolfo Hansen, Leda Maria Martins, Maria Zilda Ferreira Cury, Melânia Silva de Aguiar, Murilo Marcondes de Moura, Roberto Acízelo de Souza

Editora do v. 24, n. 2: Claudia Campos Soares

Comissão editorial do v. 24, n. 2: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Luis Alberto Alves, Fernando Gil Cerisara

Revisão dos originais: Bruno D'Abruzzo

Formatação: Úrsula Massula

EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -  
Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.  
ilust. 25cm

Periodicidade semestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984);  
v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)  
1.Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

e-ISSN: 2358-9787

ISSN:0102-4809

# SUMÁRIO

## **Apresentação**

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Luis Alberto Alves

Fernando Gil Cerisara ..... 05

## **Dossiê - Problemas e Formas do Realismo na Literatura Brasileira**

### **Realismos em 1870: em torno de *O Gaúcho*, de José de Alencar**

*Realisms in 1870: around O Gaúcho, by José de Alencar*

Marcus Vinicius Soares ..... 15

### **As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”**

*The two sides of the medals: dialectical appearance and essence in “Teoria do medalhão” and “O emplasto”*

Ana Laura dos Reis Corrêa ..... 31

### **Indivíduo e sociedade no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma***

*Individual and society in the novel The sad end of Policarpo Quaresma*

Irenísia Torres de Oliveira ..... 48

### **A rotina de sinha Vitória: sonhos num mundo recalcitrante**

*Sinha Vitória’s routine: dreams in a recalcitrant world*

Hermenegildo José de Menezes Bastos ..... 71

### **Faces do realismo no retrato da Amazônia brasileira**

*Facets of realism in the portrayal of Brazilian Amazon*

Marli Tereza Furtado ..... 85

### **Figurações da violência na estética tropicalista**

*Figurations of violence in Tropicalism*

Carlos Augusto Bonifácio Leite ..... 105

### **Olhando através da lupa: realismo e contemporaneidade**

*Looking through the magnifying glass: realism and contemporaneity*

André Cabral de Almeida Cardoso

Claudete Daflon ..... 121

## **Varia**

**O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé**  
*The postulate of “formal realism” in Brazil: from the national tautology to the profession of faith*

Nabil Araújo ..... 139

**Clarice Lispector: escrever para se livrar de si**  
*Clarice Lispector: Writing to become free from oneself*

Cicero Cunha Bezerra ..... 157

**Pauliceia desvairada nas malhas da memória**  
*Pauliceia desvairada in the fabric of memory*

Marcos Antonio de Moraes ..... 173

## APRESENTAÇÃO

Parafraseando Hegel, podemos dizer que o problema do realismo é o realismo como problema e vice-versa. Certamente é um dos conceitos mais importantes no campo da estética – embora não se limite a ele – e também dos mais controversos, dada a sua polissemia. Nos dias de hoje, é campo de conflito de interpretações e embates que na verdade ultrapassam os limites da crítica de arte e literatura: de um lado, existe a tendência de confiná-lo no passado em nome da atualização teórica; de outro, a proposição historicista – mais viva do que nunca, embora com outros nomes – que procura na literatura algo um pouco mais do que o documental e exemplar de uma época. De nossa parte, acreditamos que o realismo não se resume a nenhuma dessas noções e que a literatura tão pouco pode ser resumida a elas, e defendemos a necessidade de se superar essas duas barreiras, que são afinal duas limitações. A despeito de suas diversas denominações, o realismo é tomado aqui como um dispositivo constitutivo da linguagem e da realidade ao mesmo tempo, dispositivo que permite compreender as implicações mútuas, complexas e cheias de consequências entre elas, o que significa um passo decisivo no intuito de inserir a literatura no debate sobre as mudanças do mundo contemporâneo, com suas questões de ordem política, social, econômica, cultural etc., demonstrando de maneira enfática a tese segundo a qual não há composição sem concepção de mundo.

O presente número da revista *O eixo e a roda* apresenta o tema do *problema do realismo como problema* com foco na literatura brasileira, trazendo artigos que o enfrentam de diferentes maneiras a partir de obras diversas. O primeiro artigo já mostra uma dimensão desse *problema* ao falar em “realismos”, no plural, atestando a referida polissemia própria do conceito. “Realismos em 1870: em torno de *O gaúcho*, de José de Alencar”, de Marcus Vinicius Soares, começa com uma discussão teórica a respeito do entendimento do termo realismo a partir de uma obra representativa do romantismo brasileiro. A discussão inicial tem pelo menos duas implicações importantes: primeiro, a preocupação em

ver as relações entre literatura e sociedade num momento de renovação do quadro de referências estéticas e de impulsão econômica promovidas em nome do Segundo Reinado, duas formas distintas da modernização histórica no contexto brasileiro; segundo, o esforço para compreender o realismo além de sua delimitação como escola de época, analisando como ele, ao se imiscuir nos princípios escolhidos do romantismo, produz algo peculiar. Essas ideias surgem a partir da leitura de *O gaúcho* e do debate estético que ele suscitou no momento de sua publicação, debate este que se deve justamente a esta referida forma peculiar – não de todo compreendida à época – a qual o autor chamou de “realismo feérico”, categoria sem pretensões generalizantes, mas que serve para clarificar o procedimento de construção adotado por Alencar. Ainda segundo o autor, na composição desse tipo de realismo existe uma mistura característica de “observação” e “imaginação”, cujo resultado permitiu ao escritor “captar a cor local em seus mais variados matizes”.

A seguir, temos “As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em ‘Teoria do medalhão’ e ‘O emplasto’”, de Ana Laura dos Reis Corrêa, dedicado à comparação de duas peças curtas de Machado de Assis, um conto e um capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nos dois casos, o realismo é conformado às premissas de construção dos personagens, situando-os pelo viés histórico: sua posição de classe e tudo o que isso cerca. Desse viés, a autora mostra que ironia e comicidade – frequentemente apontadas como sinal de modernidade do escritor e prova de seu antirrealismo – não se resumem a recursos de linguagem ou jogo de estilo, pois, colocadas em perspectiva historicizada, revelam uma série de significados da sociedade brasileira. Assim, o que seria recurso de desarme do realismo, mostra-se, ao contrário, meio de representação peculiar da realidade presente: “Machado supera a imediatez, sem, contudo, excluí-la”, aponta a autora. Até o fim do artigo, temos a oportunidade de intuir, por intermédio das peças de Machado, questões mais amplas. Uma delas é a consideração revigorada do conceito de realismo, entendido como “um reflexo sem original, porque capta na aparência imediata o nexos real com a essência histórica da realidade”, ou seja, os fatos cotidianos representados na letra do texto são manifestações superficiais de estruturas profundas, cuja relação efetiva é da conta do realismo. Outra é a situação histórica propriamente dita de tais formas de construção, que revelam, através da “deformação do real”, a realidade naquilo que tem de menos óbvio. Outra ainda é a consideração de um

realismo específico em Machado, diferindo-o do europeu de modo geral. Por fim, a análise do sistema de relações histórico-sociais contemporâneo a Machado, permitindo que se veja as contradições do mundo capitalista na sua origem e no seu destino.

O trabalho de Irenísia Torres de Oliveira, “Indivíduo e sociedade no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*”, parte de uma das premissas do realismo moderno, a afirmação histórica do sujeito frente à tradição e aos universais, o que proporcionou a compreensão da realidade a partir de situações concretas particulares. A essa premissa ela não somou propriamente, mas confrontou outra: as condições objetivas de recepção e produção dessas premissas no Brasil. Aqui, o argumento segue as descobertas iniciais de Roberto Schwarz, destacando que o realismo engendrado no Brasil oitocentista não poderia simplesmente seguir o modelo europeu e, ao mesmo tempo, não poderia prescindir dele, pelo fato de a sociedade brasileira se mostrar específica dentro de um quadro de dependência e integração que ia se desenhando. No entanto, segundo a autora, essas questões reaparecem configuradas na obra de Lima Barreto, balizadas por uma situação histórica nova com relação à do período anterior. Tal reconfiguração “correspondeu, por parte do autor, a uma apreensão problemática e a uma condenação profunda da sociedade em que viveu.” O realismo se confirma no processo mesmo de construção: “Lima Barreto retoma o romance europeu [...] numa atitude abertamente problemática em relação à sociedade e ao país.” Assim, Lima reconfigura a ideia de indivíduo que não frutificou no tempo de Alencar e Machado, realinhando-a com as mudanças sociais em curso, em decorrência dos primeiros movimentos do capitalismo e da industrialização, e insinuando uma “incipiente possibilidade de autonomização civil e intelectual entre as classes médias.” A partir daí, inicia-se uma análise minuciosa de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, na qual encontramos uma discussão mais detalhada das questões apresentadas acima. Nova volta na chave realista e a autora parte da análise cerrada do texto literário para algo que podemos relacionar com o mundo de hoje, quando o país vive (ou viveu?) um novo ciclo de acumulação capitalista, com a deficiência que lhe é inerente, mas com sinais claros de um processo efetivo, embora difícil de acompanhar, e termina destacando: “É digno de nota também que os muito ricos não sejam incluídos nos planos de reforma de Policarpo. [...] Mas a ausência das elites também dá a pensar que nem o ingênuo Policarpo teria a ilusão de que elas seriam atores num projeto nacional, coletivamente construído.”

Leitura cerrada é o que também se encontra em “Rotina de sinha Vitória: sonhos num mundo recalitrante”, de Hermenegildo Bastos. Aqui temos um bom exemplo de análise literária com tino dialético, na qual vemos a cada passo a tentativa de mostrar o sentido de articulação entre estruturas polares do romance: parte e todo, subjetividade e objetividade, poesia e reflexão, linguagem e realidade. O autor parte de um capítulo de *Vidas secas* para, depois de dissecar cada movimento em seu interior, propor uma chave de leitura da totalidade do romance. Em cada segmento, dramaticamente construído, mostra-se a configuração de um mundo complexo e dinâmico, cuja lógica se constitui extramuros da ficção. Assim, sentimentos profundos que acompanham a personagem Vitória – “desejo” e “medo” – não são “meros exemplos de alegorias transcendententes”, mas o modo como procura resgatar sua dignidade desgastada pelo mundo social em que vive. Vamos do único e individual para a situação de classe. Reparem a viravolta teórica: o mundo social não é alheio ao da subjetividade, na verdade o compõe. Mesmo nos momentos de individuação aguda, essa condição está presente: “Sinha Vitória dialoga consigo mesma, mas tendo sempre presente o mundo objetivo da sua situação.” Aliado a isso, o autor empreende ainda uma reflexão sobre os fundamentos constitutivos e construtivos da forma romance na perspectiva de como se apresenta para a questão do realismo: “o pequeno mundo de sinha Vitória inclui também o leitor no seu diálogo com o narrador, não apenas em decorrência do ato mesmo de leitura, mas também porque ele, leitor, é personagem dessa narrativa que é o Brasil e o sistema-mundo capitalista.” No fundo dessa relação (personagem-narrador-leitor) estaria, não somente a demarcação social de cada um desses agentes, mas a ideia segundo a qual *os de baixo* são capazes de aprender com a experiência de expropriação e violência e, passo seguinte, reorientar as suas vidas, ainda que por caminhos hostis e incertos. Para o autor, o realismo de Graciliano Ramos, ao menos em parte, concentra-se na recuperação dessa precária humanidade em contexto de expropriação geral.

O artigo “Fases do realismo no retrato da Amazônia brasileira” é desses textos que demonstram o quanto ainda há de sombra na literatura brasileira, seja sobre o tema específico aqui debatido, seja puramente sobre a existência e o conhecimento de certas produções literárias. Em seu artigo, Tereza Furtado nos dá a dimensão da complexidade desconhecida por boa parte dos leitores e da crítica sobre o escritor paraense Dalcídio



Jurandir, ao esboçar o seu projeto literário. A autora defende que *Chove nos campos de Cachoeira* funciona como um “carocinho de tucumã”, imagem utilizada para sinalizar a maneira pela qual o romance inaugural de Jurandir serve como base matricial dos outros nove romances que formam o ciclo romanesco do “extremo norte”. “De lá saía um tema, ou um enfoque ou uma técnica para serem ampliados”, nota a autora, para a realização de um próximo romance. No cerne da sua ficção, encontram-se os “signos da decadência para a figuração de uma Amazônia empobrecida, pós-auge da economia da borracha e sem perspectivas”, no interior da qual se engendrará uma forma literária particular. Em sua trajetória, aponta a autora, Jurandir foi membro do partido comunista, sem, contudo, deixar-se limitar pelas diretrizes de sua política cultural, o realismo socialista. Ato contínuo, mostra-se como Jurandir faz as vezes de rapsodo da Amazônia, ao introduzir elementos da cultura popular, bem como a dicção da oralidade em sua ficção, na esteira de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ainda que de um modo particular. Tudo isso sem abrir mão de procedimentos modernos de configuração da subjetividade, algo semelhante ao processo de criação do escritor gaúcho Dyonélio Machado, ambos, aliás, à espera de um redimensionamento crítico no interior da moderna literatura brasileira. A autora, contudo, entende que esses procedimentos (perspectiva interna, modulação da instância narrativa, metaforização, expressividade da linguagem etc.) afastam o escritor do que ela chama de “conceito tradicional de realismo” (identificado com “objetividade fotográfica”, “fidelidade”, “cópia”, “pitoresco”). Nesse ponto é preciso fazer duas observações. A primeira é que o que ela chama de “conceito tradicional de realismo” é na verdade um *conceito vulgar de realismo*, usado de maneira instrumental, não crítica. Acompanhando o “Narrar ou descrever?” de Lukács, por exemplo, vemos que o realismo, como categoria estética, supera formalmente qualquer intenção de cópia e, nesse sentido, ele se efetiva – como notamos nos artigos anteriores – ao formalizar um dinamismo que é real, do mundo objetivo, e de maneira nenhuma como se a realidade fosse estática ou se pudéssemos retratá-la – o termo “retrato”, aliás, aparece no título do artigo, traindo as intenções da autora. A segunda observação diz respeito aos tais procedimentos de construção, eles não são contrários à forma realista, como bem mostraram Auerbach e Antonio Candido, mas funcionam como dispositivos que filtram a referencialidade, estilizando-a.

O artigo de André Cardoso e Claudete Daflon, “Olhando através da lupa: realismo e contemporaneidade”, retoma essas últimas questões, mas com outra perspectiva, outro encaminhamento, que nos permite perceber mais claramente os impasses que o conceito de realismo e a estética realista apresentam ao mundo de hoje: “Trata-se de assumir [...] a contemporaneidade da discussão sobre o realismo sem cair em velhas armadilhas críticas.” O artigo é dedicado a Rubens Figueiredo e se concentra em particularizar e problematizar a fatura da poética de sua obra. A análise envereda pelo mundo interior dos personagens – memória, sonho, fantasia – e o ambiente ao redor, um prolongamento da subjetividade e, ao mesmo tempo, uma reação a ela. O resultado é o ambiente fantástico que abrange a tudo e a todos. Porém, sabendo das especificidades da forma do fantástico e do realismo, os autores evitam tomar o caminho fácil da comparação e diferenciação entre eles, preferindo analisar suas correspondências, que criam uma maneira própria de figuração. Com base em ponderações teóricas bem pensadas, concluem no sentido de ver como o realismo se efetiva literariamente, não contra ou a despeito do fantástico, mas justamente por meio dele: “A possibilidade fantástica do apagamento literal do sujeito [...] parece ser a condição para criar uma representação do mundo externo em toda sua concretude material de coisa.”

Fechando a seção, Carlos Augusto Leite, em “Figurações da violência na estética tropicalista”, renova o debate sobre o realismo ao menos em dois aspectos. O primeiro se refere à natureza do objeto que ainda hoje não encontra livre trânsito na crítica e muito menos na história literária: a canção popular, e nela particularmente a estética tropicalista. Segundo, ainda ligado ao primeiro, está o fato de trazer a discussão sobre o realismo para o campo da música popular brasileira a partir da análise, sob a perspectiva da violência, de “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Ao contrário das atitudes de adesão e reverência que normalmente predominam a quem se aproxima da produção dos dois cancionistas, o olhar proposto aqui é o da desconfiança. No gesto de distanciamento, a violência figurada é compreendida ora tingida com as cores do nacional-popular, desfocando o travejamento objetivo da violência sobre as classes populares no processo de modernização conservadora sob o regime militar, no caso de Gil; ora

ela se incrusta na própria composição formal, que não deixa de ser a expressão da violência reificada na própria matéria, no caso de Caetano. Diga-se ainda que toda a complexidade da violência é analisada no âmbito específico do objeto, definido pelos diferentes níveis de articulação que se dão entre letra e música, fazendo com que a historicidade material do nosso cancionário se componha como mais um dos capítulos da lógica perversa e desigual do desenvolvimento do capitalismo mundial.

O artigo de Nabil Araújo não se refere à literatura brasileira, desenvolvendo uma análise no campo estrito da teoria literária, daí a razão de se ver incluído na seção “Vária” da revista. Trata-se de um trabalho sério e bem articulado, mas equivocadamente no que diz respeito ao *realismo como problema*. O título provocador representa as tendências teóricas contemporâneas (muitas vezes contrárias às demandas do realismo e da realidade!), enquadrando a questão sob seu ponto de vista: o esvaziamento do conceito de nação e a desconfiança com relação ao real. Na primeira parte, discute-se o livro de Ian Watt, *A ascensão do romance*, contra o qual, apesar do reconhecimento de sua contribuição teórica, levantam-se objeções pontuais, mas com consequências enormes para as teses do livro. A principal crítica se dirige ao “realismo formal” como categoria estética abrangente; daí derivaria (1) uma concepção de realismo como protoforma do romance como gênero, (2) a prerrogativa de um modelo de romance que fosse universalmente válido e (3) a atribuição do realismo inglês como protótipo do romance moderno. Sem querer tomar a defesa de Ian Watt, mas para o bem do esclarecimento da questão do realismo em seus próprios termos, o que vemos aqui é um caso de superinterpretação que manuseia o objeto de análise com o fim de validar uma concepção teórica *a priori*. A tese de Watt não defende uma concepção universal de romance, mas o especifica: um tipo de forma de romance articulado ao movimento de ideias (que são socialmente produzidas, é bom lembrar) na Inglaterra do século XVIII, específico com relação a outras formalizações relacionadas por sua vez a um jogo de forças com a realidade presente a elas. Como mostra Erich Auerbach em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, livro que traz estudos fundamentais sobre o problema do realismo com enfoque amplo no tempo e no espaço – como advoga o autor do artigo – o realismo se afirma historicamente como uma forma plástica, pois, ele, mais que qualquer outra forma, modula-se em consonância com a realidade, e esta não para de se transformar. Logo, existem inúmeras formas de realismos entre as quais podemos figurar

aquela apresentada por Watt. Portanto, não é que o realismo inglês seja o realismo por excelência, como acusa o artigo, o que ocorre é que na Inglaterra – e em nenhum outro lugar, pois em nenhum outro lugar ocorreu processo histórico-cultural semelhante – se produziu o realismo tal como “realismo formal”. O autor classifica a tese de Watt como “tautologia nacional” e acrescenta que ela “não pode, simplesmente, ser tachada de ‘ingênua’”. Acreditamos que a tautologia que o artigo apresenta também não, pois nela subsiste a concepção desconstrucionista e pós-colonialista (tendências teóricas opostas que, neste caso, se casam e passam a defender a mesma coisa) de que a nação é um conceito que não satisfaz mais às exigências críticas contemporâneas, a despeito de a realidade mundial – às vezes de maneira trágica – nos mostrar o contrário. Na segunda parte, o comentário se dirige ao trabalho de Sandra G. Vasconcelos, *A formação do romance inglês*, que, segundo o autor, paga o preço de ter aderido ao ponto de vista de Watt, professando mais uma fé nos argumentos do que uma reflexão focada na configuração efetiva do romance como gênero. Além disso, ou como consequência disso, Vasconcelos perderia a oportunidade de atualizar o debate ao menosprezar a contribuição das tendências críticas pós-modernas: o estruturalismo e o pós-estruturalismo. A isso o autor reage categórico, acusando a falta de discernimento na aproximação de “dois macrocampos teóricos [...] contrapostos [...], além de internamente heterogêneos.” Ora, é de se supor que uma nota desse tipo não passaria em branco por uma estudiosa experiente e crítica como Sandra Vasconcelos, que, no entanto, em vez de seguir o conteúdo programático dessas correntes, preferiu interpretá-los à contraluz de suas premissas, buscando uma significação menos óbvia. Assim, no lugar dos discursos mirabolantes e performáticos dessas correntes, Vasconcelos viu o chão comum que os produziu e para onde suas premissas levam: o menosprezo teórico pela realidade concreta em cujo lugar prevalece a sedução da armação discursiva. Em *De Praga a Paris*, José Guilherme Merquior – um crítico liberal, diferentemente de Vasconcelos, mas, como ela, nada inocente diante do palavrorio teórico – encontramos uma opinião parecida: o estruturalismo e o pós-estruturalismo na França são um único movimento com duas aparências. Para quem adere ao discurso como balizador da crítica, encarando-o como algo plenamente significativo, essas aparências bastam, mas não é o caso da perspectiva realista. Diante de tudo isso, podemos dizer que o título do artigo se voltou contra o seu conteúdo, que o repetiu talvez inadvertidamente.

Compondo ainda essa seção, sem intenção de discutir diretamente

o problema do realismo, dois outros artigos. O primeiro – “Clarice Lispector: escrever para se livrar de si”, de Cicero Cunha Bezerra –, alheio às categorias e às questões de ordem literária propriamente dita, procura uma análise filosófica de *Um sopro de vida*. Baseado nas teorias de Blanchot, Derrida e Heidegger, o artigo apresenta uma comparação entre o texto clariciano e as premissas pré-socráticas, aproximando visões de mundo distantes no tempo e no espaço, sem fazer conta disso. O interesse é o de aproximação, relativização e relação, delineando princípios norteadores comuns, ou melhor, efeitos comuns no tocante aos meneios da linguagem e do pensamento. A linguagem, por meio da qual o pensamento se formaliza – ou não, segundo o autor –, é encarada como o resultado da elaboração livre de signos habilitados para desconstruir tudo a que se refere ou representa, é descarnada de sua especificidade e lançada num espaço de criação absoluta e de autorreferências. O outro artigo – “*Pauliceia desvairada* nas malhas da memória”, de Marcos Antonio de Moraes – apresenta uma análise rigorosamente elaborada sobre a obra capital de Mário de Andrade e do modernismo a partir das cartas do escritor, que servem, afinal, de meio de reflexão sobre o fazer poético e sua realização. Acompanhamos passo a passo a elaboração de uma poética marioandradina, cuja lógica, para usar uma expressão de Dilthey, consiste numa “teoria das formas e na técnica baseada nela.” Assim, vamos das ideias estéticas de Mário à sua formalização artística, com intenção de evidenciar, através da consciência lúcida do poeta, o seu método de composição.

Em resumo, o leitor tem em mãos exercícios de leitura variados, com resultados distintos, mas igualmente válidos naquilo que a literatura consiste: um meio de reflexão artisticamente configurado.

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes  
Luis Alberto Alves  
Fernando Gil Cerisara

## **Realismos em 1870: em torno de *O Gaúcho*, de José de Alencar**

### ***Realisms in 1870: around O Gaúcho, by José de Alencar***

Marcus Vinicius Soares

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
soaresmarcus@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo consiste na análise do debate literário ocorrido a partir dos anos 70 do século XIX entre a abordagem crítica orientada pelos preceitos do Realismo e do Naturalismo, que começam a transitar no Brasil, e as produções ficcionais que ainda seguiam a diretriz romântica. Para o nosso objetivo, destacaremos a obra do autor que, à época, era o mais significativo representante do romantismo brasileiro, José de Alencar, em especial o modo como a sua obra foi recebida nesse contexto, sobretudo *O gaúcho*, romance publicado em 1870, cuja repercussão nos possibilita entender a diversidade de ideias sobre literatura que circulavam no período.

**Palavras-chave:** realismo oitocentista; José de Alencar; crítica literária.

**Abstract:** The present article deals with the literary debate, from the 1870s on, between criticism informed by the assumptions of Realism and Naturalism, and fictional works that were still in tune with the principles of Romanticism. We will dwell on the work of the most distinguished romantic novelist in Brazil, José de Alencar. We will primarily stress the reception of his novels, especially of *O gaúcho*, published in 1870, whose repercussion allows us to understand the diversity of ideas about literature that were current during this historical period.

**Keywords:** nineteenth-century realism; José de Alencar; literary criticism.

Recebido em 26 de maio de 2015.

Aprovado em 11 de agosto de 2015.

## 1 Entre Richardson e Zola

“A imaginação foi substituída pela observação e a observação é a alavanca mais forte da ciência. A literatura deve pois ser científica, isto é, as letras devem empregar o método das ciências” (LIMA, 1881, p. 1). O trecho citado é de autoria de Alcides Lima e corresponde ao final de artigo publicado na seção folhetim do jornal *Província de São Paulo*, em 26 de maio de 1881. Trata-se de uma resenha ao romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, que saiu meses antes na cidade de São Luís, capital do Maranhão.<sup>1</sup> Advogando em favor das realizações literárias do naturalismo no Brasil, Lima entende que *O mulato* pode ser considerado uma de suas manifestações, apesar de persistir em sua narrativa traços do romantismo moribundo. Sob esse prisma, segundo o crítico, se, por um lado, Azevedo acerta na simplicidade inicial do enredo e na singeleza de algumas descrições, sobretudo de cenários, por outro, equivoca-se no desenvolvimento da história e na inverossimilhança da construção dos personagens. No primeiro caso, prevalece a excelência do autor em detectar um conflito “natural”, uma vez que disseminado na sociedade brasileira; no segundo, prepondera a falta de técnica na medida em que Azevedo perde de vista essa mesma “naturalidade” ao introduzir na narrativa, a partir de determinado momento, inúmeras peripécias, conduzidas pelas ações vigilantes de “entidades sobre-humanas” (LIMA, 1881, p. 1) tipicamente românticas, os tradicionais vilões, encarnados aqui nas figuras do cônego Diogo e do caixeiro Dias. Para o crítico gaúcho, o desvio de rota e a ênfase dada a esses personagens enfraquecem o texto em face da nova concepção do gênero:

O romance não é mais um conto imaginoso, nem uma ficção poética. É a própria ciência sob uma fórmula literária. É o livro da época, um dos monumentos do século. A ficção, pois, será sempre condenável. No *Mulato* ela é, infelizmente, um elemento preponderante. (LIMA, 1881, p. 1)

---

<sup>1</sup> O livro foi publicado pela Tipografia do jornal maranhense *O País*, que pouco depois reproduziria a resenha de Alcides Lima em suas páginas.

Conjugando as duas citações, é plausível aferir que, sendo o romance “a própria ciência sob uma fórmula literária”, essa fórmula não seria outra senão a observação aplicada aos procedimentos específicos da elaboração romanesca. Assim, não é apenas o conceito de romance que se altera com o advento do naturalismo, mas o estatuto mesmo de literatura que migra da esfera dos produtos da imaginação para os do entendimento.<sup>2</sup> Mas em que medida essa alteração corresponderia a uma novidade considerando o desenvolvimento da literatura nos últimos dois séculos?

Como não poderia deixar de ser, Alcides Lima parece seguir bem de perto a cartilha propugnada por Émile Zola – não é à toa que ele abre a resenha felicitando a recente iniciativa da imprensa brasileira de publicar dois romances do autor francês, *L’Assomoir* e *Nana*. Entretanto, a fórmula que ele julga orientar a elaboração de romances não se coaduna com as proposições do autor de *Thérèse Raquin*. Uma breve incursão pelo famoso ensaio “O romance experimental”, permite-nos assinalar que, embora considere a importância da observação no método naturalista de escrita romanesca, Zola entende que ela é o estágio anterior com base no qual a experiência deve ser desenvolvida pelo escritor. Quer dizer, uma vez observado um fenômeno qualquer, o romancista deve intervir com o intuito de estabelecer as leis que o determinam, instituindo assim os enlaces possíveis no decorrer da trama. Como sentença Zola, “o romancista sai em busca de uma verdade” (ZOLA, 1982, p. 31) e afirmá-la é consequência do procedimento experimental da ciência aplicado ao romance. Ora, se a observação pura e simples não seria suficiente para conceder *status* naturalista a um romance, de onde vem tal atribuição utilizada, mesmo que parcialmente, por Alcides Lima para qualificar *O mulato*?<sup>3</sup>

Na verdade, o estatuto da observação em literatura, especialmente no romance, vem de longe e não seria nenhuma surpresa encontrá-lo como elemento de reflexão, por exemplo, em Denis Diderot. Em ensaio de 1762, intitulado “Elogio a Richardson”, as ponderações apresentadas

---

<sup>2</sup> Para que não se pense que a migração diz respeito apenas ao romance, o livro de Izidoro Martins Junior, *A poesia científica*, cuja primeira edição é de 1883, sustenta a mesma concepção, uma vez que entende que a poesia de sua época corresponde “ao período da ciência ou ao estado positivo a que chegaram hoje os povos do Ocidente.” (MARTINS JUNIOR, 1914, p. 23).

<sup>3</sup> Nunca é demais recordar que *O mulato* consta em quase todos manuais de historiografia literária como sendo o primeiro romance naturalista brasileiro.



pelo filósofo iluminista sobre a obra do romancista inglês podem ser tomadas como substrato do que vai nortear a trajetória do romance na segunda metade do século XVIII e no decorrer do XIX. Considerando o caráter quimérico e frívolo do que vinha sendo chamado de romance até então e a pergunta sobre se a mesma rubrica ainda seria válida para as realizações de Richardson, Diderot destaca o que as diferencia: ao invés do distanciamento imaginoso das antigas narrativas romanescas, o que se mostra no autor de *Pamela* é a proximidade do “mundo em que nós vivemos”, da verdade do drama, da “realidade possível” das personagens e das “figuras tomadas do âmbito da sociedade” (DIDEROT, 2000, p. 17). Da perspectiva de Alcides Lima, não seriam características válidas como elogio à “naturalidade” de *O mulato* em 1881? E por que elas seriam ainda úteis como padrão crítico ao romance de Azevedo quando, supostamente, elas já deveriam ter sido superadas pelo naturalismo vigente, no qual a ciência experimental seria o modelo privilegiado?<sup>4</sup>

Na tentativa de compreender o pensamento literário de Zola, é possível que o dado experimental tenha passado despercebido ao resenhista gaúcho. Contudo, é possível também que o problema não seja apenas de boa ou má interpretação da obra do escritor francês. Isso porque no artigo de Alcides Lima dois conceitos são empregados como contraponto aos que são valorizados como definição do romance contemporâneo e que acabam sobressaindo em seu texto como se, para o crítico, negá-los fosse mais importante do que afirmar o ideal naturalista: trata-se dos conceitos de romantismo e imaginação. Empregados como sinônimos por Lima, entende-se por que o critério observacional é encarado por ele como novidade no início da década de 1880 e não como retomada do pressuposto realista com base no qual Diderot assinalaria no século anterior o ineditismo dos romances de Richardson em direta oposição à desbragada imaginação com que os exemplares do gênero vinham sendo produzidos. E, embora a nomenclatura não sofra alteração como queria o iluminista francês, a mudança que ele identifica nas narrativas do autor de *Pamela* acaba tornando-se, como já assinalamos, padrão das práticas romanescas dali em diante, com destaque para a obra de Honoré de Balzac.

---

<sup>4</sup> Assinalo que, em face da curta extensão do presente artigo, deixo de lado as possíveis diferenças entre os campos conceituais dos séculos XVIII e XIX, dentro dos quais os estatutos da “observação” e “imaginação” adquirem significados específicos.

O nosso interesse pelo artigo de Alcides Lima reside na posição cíclica de seu argumento que deixa entrever o caráter dialético que constitui o gênero dentro do arco histórico que vai do século XVIII à segunda metade do XIX: sem nunca se afastar da imaginação que o transforma em produto ficcional, o romance adere ao real que tematiza. Nesse sentido, observação e imaginação não são termos excludentes e nem mesmo o seriam se a oposição fosse em relação ao experimentalismo de Zola, pois, fora de suas condições pragmáticas de realização, a experiência é, em qualquer romance, ficcionalização do próprio procedimento científico.

Na verdade, o problema não se encontra em toda a tradição romanesca, mas na manifestação recente do gênero que se tornou hegemônica durante certo período a ponto de ser ainda perceptível em um romance presumivelmente naturalista como *O mulato*. Referimo-nos aqui ao romance romântico. Conforme procuramos demonstrar, há um paralelo possível entre a situação histórica do realismo setecentista de Richardson, como identificado por Diderot, e a do naturalismo de Zola incensado por Alcides Lima: ambas as situações reagem ao suposto privilégio concedido à imaginação pelos romancistas. Entretanto, o paralelismo não se mostra tão simples assim, na medida em que se percebe que a observação não é suficiente como traço distintivo do naturalismo não só porque já se encontrava nos Setecentos inglês como também no romance romântico. Nesse sentido, a modalidade do gênero contra a qual cada situação encontra seu fundamento histórico não é a mesma: o feérico a que se contrapunha o realismo de Richardson retorna ao século XIX sem que se abandone o que foi iniciado pelo autor de *Clarissa*, ou seja, o seu próprio realismo. E dessa dialética entre imaginação despropositada e representação simples da vivência comum é que se nutre o romance romântico, espécie de realismo feérico como aquele praticado por José de Alencar. Daí as dificuldades enfrentadas pelo autor cearense na década de 1870. No que se segue, trataremos do tema, lembrando apenas que não analisaremos diretamente a sua obra, mas sim a crítica em torno dela no contexto histórico referido.

## **2 O romance romântico alencariano**

Depois de dois anos envolvido com o cargo de Ministro da Justiça, José de Alencar retorna à cena literária em 1870 com dois

romances publicados em sequência: *A pata da gazela* e *O gaúcho*, ambos assinados pelo pseudônimo Sênio e impressos pela editora Garnier.<sup>5</sup> De imediato, apesar de inaugurarem nova fase como parece atestar o inédito pseudônimo, os dois livros vinculam-se aos trabalhos anteriores do autor: o primeiro associa-se, pelo emprego de dicção socialmente contemporânea centrada no dia a dia da corte, à linhagem da qual fazem parte *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1860), *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), e o segundo, por conta da abordagem histórica em cenários provincianos, àquela composta por *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *As minas de prata* (1865-66). A crítica coetânea logo notou o vínculo, como escreve Luiz Guimarães Junior: “*Sênio! G.M! J. Al.* – são três pseudônimos distintos em um só talento verdadeiro” (GUIMARÃES JUNIOR, 1870, p. 1, grifo do autor).

Nesse mesmo artigo, no qual se encontra o recenseamento dos supracitados romances, com a ressalva de que, nessa data, apenas o primeiro volume de *O gaúcho* havia saído, Guimarães Junior já aponta para certa diretriz crítica que vai em geral orientar a recepção dos romances alencarianos no decorrer do decênio. Após resumir o enredo de *A pata da gazela*, escreve o poeta carioca:

Os tipos principais, Horácio de Almeida e Amélia são falsos. Não há na sociedade brasileira um homem como o leão, espécie de *desœuvré* da regência francesa: nem em sociedade alguma do mundo é possível encontrar-se uma moça como a Amélia, a gazela do romance. (GUIMARÃES JUNIOR, 1870, p. 1)

Sobre o segundo romance, vale destacar o que se segue: “no *Gaúcho* o romancista deixou a pena graciosa com que brinca, e excita a acompanhá-lo as imaginações travessas, para abrir novo campo às lutas do romance contemporâneo.” (GUIMARÃES JUNIOR, 1870, p. 1). E, ao contrário dos tipos falsos de *A pata da gazela*, o do protagonista de *O gaúcho* “é admirável de expressão e natureza” (GUIMARÃES JUNIOR, 1870, p. 1). Percebe-se na reação crítica do autor de *A família agulha* certa ambiguidade uma vez que, mesmo sob a égide da observação literária com a qual ele desqualifica o primeiro romance, ele ainda se

---

<sup>5</sup> Até então, o último romance do autor tinha sido *As minas de prata*, impresso em seis volumes entre 1865 e 1866.

baseia, para valorizar o segundo, no êxtase provocado pelo desenho de um personagem que remete, romanticamente, ao “Cid Campeador” (GUIMARÃES JUNIOR, 1870, p. 1).

Entretanto, já em 1871, a ambiguidade cede lugar a uma posição mais assertiva em que a observação parece reinar absoluta como vimos no ensaio de Alcides Lima impresso dez anos depois. A entrada em cena do cearense Franklin Távora é sintoma dessa mudança. Em uma série de cartas sob o pseudônimo Semprônio, publicada no jornal *Questões do Dia*, de propriedade do português José Feliciano de Castilho, ele discute dois romances alencarianos, *O gaúcho* e *Iracema*. A despeito do caráter panfletário que envolve o periódico em questão, interessado em combater as ideias políticas de José de Alencar, o que de imediato minimiza a possibilidade de isenção crítica do autor de *Lourenço*, o que importa destacar nas cartas é a recorrência do critério observacional. Como *Iracema* é uma publicação de 1865, vamos nos deter apenas na sua apreciação sobre *O gaúcho*.

Logo na primeira carta, Távora inicia com a apresentação do que ele julga ser o perfil fisiológico e cultural do gaúcho. Em seguida, ele assinala a fonte do perfil: *O guarani*, de Gustave Aimard, texto originalmente publicado em 1864, e que no Brasil teve uma tradução divulgada em *O Globo*, entre outubro de 1876 e abril de 1877. E a legitimidade do livro de Aimard deve-se ao fato de que o leitor pode encontrar aí o “tipo exato e não a fábula raquítica”, uma vez que “o historiador francês estudou em pessoa os costumes da vida nômade do pampa. Escreveu como quem viu, e não como quem ideia.” (TÁVORA, 2011, p. 14). Daí que, por sua veracidade observacional, os personagens “não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica.” (TÁVORA, 2011, p. 14).

Mais adiante, já na segunda carta, Távora identifica a mesma qualidade só que agora no escritor norte-americano James Fenimore Cooper. Depois de compará-lo a Walter Scott, mostrando a sua superioridade sobre o romancista escocês na realização daquilo que se entende por “romance de nacionalidade” (TÁVORA, 2011, p. 50), uma vez que Cooper não dispôs de predecessores que se ocupassem da observação da natureza nativa, tornando-o assim um pioneiro, pois ele imita diretamente a natureza e não outros escritores do passado, Távora o aproxima de Sênio. E o ponto de contato é serem ambos americanos. Entretanto, a analogia não vai além desse traço, pois enquanto Cooper

“daguerreotipa a natureza, Sênio, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação.” (TÁVORA, 2011, p. 52). Daí o limite do seu método criativo:

[...] Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora de seu gabinete. Isto o faz cair em frequente inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela. Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o *Gaúcho*? (TÁVORA, 2011, p. 53)

Método obviamente falível, pois, segundo reitera o crítico, “não é a leitura isolada, embora dos mais escolhidos modelos, que dará a expressão fiel da natureza.” (TÁVORA, 2011, p. 54).

Para o nosso interesse, é desnecessário analisar todas as cartas de Semprônio sobre *O gaúcho*, uma vez que a sua análise da história de Manuel Canho não vai além da constatação da incompetência observacional de José de Alencar. Contudo, importa destacar que a imagem que emerge de sua leitura acaba forjando o modelo de abordagem crítica do autor de *Iracema* com base no qual boa parte dos críticos do decênio de 1870 vai ler a sua obra, ou seja, como produto típico de um escritor de gabinete. Nesse sentido, o “romance de nacionalidade” alencariano carece do conhecimento adequado da natureza porque, ao inventá-la, deixa de apresentar os espaços e os costumes nativos como resultado de um processo fidedigno de observação.

Não é difícil perceber que o acréscimo crítico aqui é mínimo, pois, para Távora, trata-se de escrever, sobre as mesmas bases, o romance que não teria sido escrito por Alencar. É como se o autor de *Lucíola* não tivesse aprendido bem a lição dos grandes mestres do “romance de nacionalidade”, Scott e Cooper, naquilo que há de mais específico na nova modalidade – nova em contraposição ao padrão do realismo setecentista – e que se traduz na capacidade do gênero de expressar o elemento nacional por excelência pela observação direta da cor local. Uma vez que a tarefa não foi cumprida pelos predecessores, surge a necessidade de constantemente reinventar a literatura brasileira na medida em que a sua gestação depende do conhecimento apurado da realidade, como se pode ler cinco anos depois no prefácio que o próprio Távora escreve para o seu mais afamado romance, *O Cabeleira*: “As

letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no norte, porém, do que no sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” (TÁVORA, 1975, p. xxvii). Curiosamente, Visconde de Taunay, no capítulo de suas *Memórias* em que discorre exatamente sobre José de Alencar, sobretudo sobre o seu desconhecimento da natureza pátria, reiterando assim o estigma do escritor de gabinete, teria chegado à mesma conclusão a respeito de seu consagrado romance, *Inocência*: “No meu pensar bem leal, talvez ingênuo, por isso mesmo e de bastante modéstia, este romance é a base da verdadeira ‘literatura brasileira’.” (TAUNAY, 1948, p. 233).<sup>6</sup> Como se sabe, a narrativa de Taunay, publicada em 1872, versa sobre conflitos passionais ocorridos entre personagens no interior da província de Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul), região cuja descrição estaria baseada em suas anotações de viagem realizadas durante o período em que, membro de expedição militar, ele participa da Guerra do Paraguai; anotações que também serviram de fonte a outro importante livro do autor, *A retirada da Laguna*, de 1871, originalmente escrito em francês. Independente de perscrutar o sertão de Pernambuco, Mato Grosso ou o pampa gaúcho e a despeito de cada região examinada não coincidir com o território nacional em sua integralidade, havendo inclusive dissensões culturais, como se nota na postura assumida por Távora ao privilegiar a “literatura setentrional” em oposição à “austral”, o que deve prevalecer no “romance de nacionalidade” é a vocação observacional isenta da intervenção excessiva da imaginação autoral.

Ao final da década, em ensaio que se inicia no periódico *O vulgarizador* um pouco antes da publicação de *O mulato*, em 1879, e que é retomado e finalizado em 1881, na *Revista Brasileira*, saindo em livro no ano seguinte com o título *José de Alencar: perfil literário*, Araripe Júnior oferece a primeira leitura mais abrangente do romancista cearense.<sup>7</sup> Diferentemente da intervenção ocasional típica de uma resenha bibliográfica, como a de Luís Guimarães Junior, e da diatribe característica de posicionamento crítico deliberadamente pessoal, como

---

<sup>6</sup> É importante assinalar que a redação das memórias de Taunay foi concluída em 1892, mas o livro só foi publicado em 1946.

<sup>7</sup> Vale lembrar que Joaquim Nabuco, no decorrer da polêmica com Alencar em 1875, acabou analisando um conjunto significativo da produção do autor de *Senhora* sem, contudo, apresentar o caráter sistemático empreendido pelo crítico cearense.

se vê em Franklin Távora, o texto do autor de *Luizinha* é uma tentativa mais apurada de, com base nas concepções críticas de Hippolyte Taine, seguir passo a passo a produção alencariana desde a origem, considerando inclusive as disposições intelectuais gestadas na infância, até os seus últimos escritos. Diante da importância desse trabalho para a compreensão da literatura de Alencar, bem como de sua recepção crítica no período histórico aqui destacado, vale a pena nos debruçarmos mais detidamente sobre ele.

### 3 O salto naturalista

Conforme escreve Araripe Júnior na “Advertência” à primeira edição de seu livro, o seu intuito não era “escrever a vida de José de Alencar. Da biografia tirei quanto fosse bastante para explicar a feição e as modificações por que passou o literato, e por esta razão dei a este trabalho o título de *perfil literário*.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 133, grifo do autor). Por sua vez, no prefácio à segunda edição de 1894, respondendo às considerações de um resenhista do jornal maranhense *O País*, que foi a única voz destoante entre as que bem acolheram o seu livro à época de seu lançamento em 1882,<sup>8</sup> o crítico cearense define a sua proposta como “a história da evolução do espírito artístico de José de Alencar e, paralelamente, a morfologia, afiliação e a transformação dos caracteres dos personagens dos seus romances.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 132). De fato, embora a biografia compareça, fundamentando boa parte de sua argumentação, o seu objetivo não se limita à narrativa da trajetória de vida de Alencar, como se percebe pelo modo como ele organiza a sua escrita, dividida em sete capítulos, contemplando cinco momentos do percurso criativo do escritor: “gênese artística”, “explosão”, “ação e reação”, “declínio” e “crítica” – o terceiro e o quarto itens são desenvolvidos em dois capítulos. Cada momento articula circunstâncias biográficas com aspectos da formação artística em um processo evolutivo que se manifestaria nas realizações literárias alencarianas.

Para que se tenha ideia desse percurso, destacamos o seguinte trecho que se encontra nos parágrafos iniciais do primeiro capítulo, cujo

---

<sup>8</sup> O artigo a que se refere Araripe Júnior foi estampado em *O País*, distribuído em quatro partes nos dias 14 de janeiro, 04, 14, 21 e 22 de fevereiro de 1883, sempre com o pseudônimo F.C. Trata-se provavelmente do jurista maranhense Francisco José Viveiros de Castro (1862-1906).

período cronológico da biografia alencariana tratado pelo crítico se situa entre os anos de 1829 e 1852, ou seja, entre o seu nascimento, o término do curso de Direito e a mudança definitiva para o Rio de Janeiro, onde começa a advogar: “Creio que tudo seja explicável em um trabalho de arte; e, quanto a José de Alencar, afirmo que a boa conformação de seu talento não teria tomado a direção que tomou sem a índole que recebeu com o sangue.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 137). A herança genética a que alude o crítico diz respeito, por um lado, à linhagem paterna da qual se originaria o seu “gênio sobranceiro”, cuja fonte é a avó do autor, Bárbara de Alencar, que atuou, ao lado dos filhos, inclusive o pai do romancista, José Martiniano de Alencar, nos principais movimentos separatistas da província de Pernambuco em 1817 e 1824, e, por outro, à influência materna, da qual adviria a sua “potente imaginação”. O resultado é a formação de uma individualidade artística que não se deixa dominar pelos mais variados estímulos externos, incluindo os literários, ao mesmo tempo que se expressa pelo “mais caprichoso dos artistas americanos” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 138). Surgem daí, segundo Araripe Júnior, a perspectiva idealista e o estilo gracioso que caracterizam o temperamento criativo de José de Alencar.

A partir da conformação, Araripe Júnior vai analisar a produção alencariana procurando demonstrar que ela é manifestação concreta desse temperamento, especialmente no início, quando, de acordo com a lei de Taine da evolução criadora, o artista se mostra autenticamente inspirado – segundo ainda o crítico francês, o segundo momento seria o da repetição de si mesmo, conseqüentemente o do declínio. A justificativa da lei encontra respaldo na analogia fisiológica: como qualquer organismo vivo que evolui na direção de seu pleno desenvolvimento para depois se degenerar, a sensibilidade humana também segue o mesmo curso, conseqüentemente a arte, como produto diretamente ligado a essa faculdade. Sob essa óptica, os primeiros textos de Alencar apresentam a melhor conformidade com a sua disposição de espírito, em que tudo se sujeita ao seu idealismo e ao seu estilo grácil, como aparece plenamente realizado em *O guarani*. É nessa obra que, para Araripe Júnior, o estilo alencariano encontra a sua expressão definitiva no feminino representado pela figura de Ceci, expressão que, mesmo quando arrefece, não seria nunca abandonada pelo autor de *O sertanejo*.

Entretanto, é aí também, como em toda a sua obra, que Araripe Júnior vai identificar a sua principal deficiência: a hipertrofia do estilo.



Como tudo em sua disposição de espírito é linguagem, forma e estesia, Alencar reduziria qualquer realidade tematizada ao seu idealismo grácil. A sua índole literária seria assim refratária à análise e à observação. Em *O guarani*, o efeito da hipertrofia percebe-se na forma como o autor tenta decifrar o passado, idealizando-o ao invés de comprová-lo, produzindo desse modo uma imagem do Brasil só possível em sua imaginação. Escrevendo sobre a cena final do romance de 1857, diz o crítico cearense: “a saudade, que deixa na alma este final vago e vaporoso, desculpa bem as violências cometidas por essa musa feminil contra os documentos da vida real.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 168).

A hipertrofia fica ainda mais evidente quando Alencar resolve escrever peças teatrais. Como ele adota como matriz o teatro realista francês de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier e Octave Feuillet, o problema intensifica-se, pois “eram antipáticas à sua índole as audácias dessa escola.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 171).

O ponto agora que vale destacar no perfil apresentado por Araripe Júnior alude ao momento no qual ele trata do declínio da sensibilidade artística de José de Alencar. É aqui que *O gaúcho* exerce um papel fundamental. Como já assinalamos, em seu modelo interpretativo, a biografia caminha *pari passu* com a evolução artística do autor cearense sem, contudo, se tornar o traço preponderante ou aquele que, em última instância, condiciona as obras. O que não implica dizer que ela não possa, em determinadas circunstâncias, por conta de pressões sofridas por adversidades no convívio social do autor, se converter em elemento capaz de alterar certas características de sua predisposição literária. É o que se dá no final da década de 1860. Em 1868, Alencar foi chamado para participar do Gabinete de 16 de julho, presidido por Joaquim José Rodrigues Torres, o Visconde de Itaboraí, ocupando a pasta de Ministro da Justiça. Durante o exercício da função, Alencar resolve tentar uma das duas vagas para o Senado pela província do Ceará, cargo que, segundo consta, representava a realização do grande sonho político de sua vida que coroaria uma carreira até então bem-sucedida – desde 1861, o autor vinha sendo eleito deputado geral pela mesma província. Alencar é o primeiro mais votado em uma lista sêxtupla, mas é preterido por d. Pedro II, que escolhe o segundo e o quinto colocados. Junta-se a esse dissabor político a sua demissão do ministério, antes mesmo da dissolução do gabinete, em virtude das controvérsias em que se vê envolvido com companheiros de outras pastas, em especial com João Maurício Wanderley, o Barão de Cotegipe.

Ora, na leitura de Araripe Júnior, a desilusão política decorrente do drama que acabamos de narrar teria sido suficiente para mudar o rumo assumido pelo seu temperamento artístico desde o início, conseqüentemente “o autor ridente do *Guarani* não [seria] o mesmo do sombrio *Gaúcho*.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 214). E ao assumir o novo pseudônimo Sênio, com o qual ele assina, além de *O gaúcho*, outros quatro romances do período, *A pata da gazela* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Sonhos d’ouro* (1872) e *Guerra dos mascates* (1873-74), Alencar parece corroborar a interpretação do autor de seu perfil quando escreve o prefácio à história de Manuel Canho:

Porventura escolhendo aquela palavra [Sênio], quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno? Talvez. Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões. Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral dessa velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloc. (ALENCAR, 1967, p. 81)

Afora o fato de que, pela primeira vez, segundo Araripe Júnior, o autor de *Iracema* não renderia mais culto à mulher como expressão de seu idealismo grácil, em *O gaúcho* o efeito mais grave dessa mudança estaria relacionado à misantropia que, representada em personagens como Manuel Canho, seria responsável por disseminar em suas narrativas as desilusões que agora orientam a sua disposição de espírito. Entretanto, a mudança de rumo não dissipa a índole primeira, pois é exatamente da contrariedade que surge o desvio: a misantropia é o resultado do idealismo que não encontra o seu lugar no mundo, razão pela qual não consegue ver nele senão a sua própria imagem. Em ambos os casos, o estatuto de sua disposição não é afetado, pois é sempre a imaginação do autor que prevalece, seja a ridente ou a sombria.

O problema da interpretação apresentada por Araripe Júnior, o mesmo que, como vimos, aparece em Távora, mas não pelas mesmas razões, reside no fato de que ela se faz pela ausência: Alencar deveria ter escrito o romance que não escreveu. Daí o crítico cearense não encontrar aquilo que procura na obra de seu conterrâneo:

*O guarani* constitui o lado oposto às misérias humanas. Nem um traço, de longe sequer, que recorde Dickens ou Balzac. Percorrendo a galeria inteira de seus personagens, não encontro um só caráter bilioso ou apoplético, em cujo fundo se destaquem as violências reais da natureza humana, os horrores da fisiologia, e que represente a revolta social, a apoteose de um vício ou de uma classe, tremendas escavações nos abismos da consciência. (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 163)

Não é despropositado ler na passagem acima a plataforma do romance naturalista. Nesse sentido, diferentemente de Alcides Lima que, ao falar de naturalismo, não fez mais do que reproduzir o padrão do realismo setecentista, a contribuição crítica de Araripe Júnior traz o dado novo da perspectiva científica na abordagem da arte. A despeito do problema apontado, que se nota menos na análise que ele faz das disposições artísticas do autor do que na tentativa de interpretá-las nas próprias obras, a perspectiva adotada mostra-se suficientemente sólida a ponto de se tornar o paradigma crítico que seria seguido nas décadas seguintes.

#### **4 Conclusão**

Se retornarmos mais uma vez à questão do romance tal como apresentada por Diderot, podemos sustentar que o critério adotado pela crítica da década de 1870 em relação à obra de Alencar, especialmente *O gaúcho*, supõe que o realismo do romance não chegara a se manifestar na literatura brasileira até então, apesar da contribuição de autores como Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, cuja produção vinha desde os anos de 1840. É como se para essa crítica a ruptura no gênero identificada pelo filósofo francês na obra de Richardson não tivesse cruzado o oceano e o romance desses autores correspondesse àqueles, feéricos e frívolos, contra os quais as realizações do romancista inglês se voltavam. Além disso, considerando a direção apontada pelo trabalho de Scott e reverberada de modo original pelas realizações de Cooper, em que a expressão de nacionalidade coaduna-se com o realismo do gênero em sua faceta setecentista, pode-se dizer que o romance brasileiro não tinha sido ainda escrito, muito menos por aquele a quem alguns já atribuíam a paternidade da modalidade nacional do gênero, José de Alencar. Se

isso fica evidente sobretudo em Távora, em Araripe Júnior a direção é outra: a obra alencariana não deixa de ser nacional, apenas que, toldada pelo estilo que tudo contamina, não lhe foi possível atingir o âmago da própria nacionalidade. Se um romance como *O gaúcho*, com a pretensão de captar a cor local em seus mais variados matizes – cultural, geográfico e histórico –, não seria capaz de cumprir tal meta, por ser produto de um escritor de gabinete, é curioso que o método empregado pelos seus críticos consista no confronto das formulações alencarianas com os respectivos matizes, em uma espécie de teste de fidedignidade, no qual muitas vezes tornava-se necessário a interposição de outras narrativas, como o faz Távora, quando insere no debate o livro de Gustave Aimard, para que ele mesmo tivesse acesso a um cenário que lhe era igualmente distante, embora útil como contraprova crítica.

Por linhas tortas, a crítica da década de 1870 deixa entrever o realismo feérico de José de Alencar.

### **Referências Bibliográficas**

ALENCAR, J. O gaúcho. In: \_\_\_\_\_. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. v. 4, p. 1-169.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. Perfil literário de José de Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Babosa, 1958. v. 1, p. 129-258.

DIDEROT, D. Elogio a Richardson. In: \_\_\_\_\_. *Obras II: estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-28.

GUIMARÃES JUNIOR, L. Revista do domingo. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 dez. 1870.

LIMA, A. O mulato, por Aluísio Azevedo. *Província de São Paulo*, São Paulo, 26 maio, p. 1, 1881.

MARTINS JUNIOR, I. *A poesia científica: esboço de um livro futuro*. Recife: Imprensa Industrial, 1914.

TÁVORA, F. *O Cabeleira: história pernambucana*. São Paulo: McGraw-Hill, 1975.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. São Paulo: Unicamp, 2011.

TAUNAY, V. *Memórias do visconde de Taunay*. São Paulo: Instituto do Progresso Editorial, 1948.

ZOLA, É. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

## **As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”**

*The two sides of the medals: dialectical appearance and essence  
in “Teoria do medalhão” and “O emplasto”*

Ana Laura dos Reis Corrêa

Universidade de Brasília (UnB), Distrito Federal, Brasília, Brasil.

analaura@unb.br

**Resumo:** Tendo como ponto de partida o desejo de notoriedade compartilhado pelos protagonistas de “Teoria do medalhão” e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, procuramos discutir neste texto o caráter realista da obra de Machado de Assis, considerando as dualidades de sua narrativa como uma unidade contraditória de essência e aparência. Buscando colocar em diálogo duas concepções diferentes a respeito do realismo, a de Roberto Schwarz acerca do realismo desolador de Machado e a de György Lukács sobre as possibilidades do realismo no período da decadência ideológica burguesa, este artigo persegue e apresenta, de forma inicial, as possíveis relações de aproximação entre a tipicidade realista após 1848 e a especificidade nacional.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; realismo; essência e aparência; decadência ideológica; realidade nacional.

**Abstract:** Taking as its starting point the desire for notoriety shared by the protagonists of “Teoria do medalhão” and *Memórias póstumas de Brás Cubas*, this text discusses the realistic nature of Machado de Assis’s

works, considering the dualities of his narrative as a contradictory unity of essence and appearance. Seeking to engage in a dialogue two different conceptions of realism, namely the bleak realism of Machado discussed by Roberto Schwarz and that of György Lukács's vision about the possibilities of realism in the period of bourgeois ideological decay, this work pursues and presents in an initial way the possible approximation between the realistic typicality after 1848 and national specificity.

**Keywords:** Machado de Assis; realism; essence and appearance; ideological decay; national reality.

Recebido em 26 de maio de 2015.

Aprovado em 31 de agosto de 2015.

O conto “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis, apresenta um tema muito presente na obra do autor como um todo, especialmente no conjunto produzido após a década de 1880, trata-se do desejo de notoriedade: o “amor da glória” ou a “sede de nomeada” confessada pelo narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* logo no segundo capítulo do romance, “O emplasto”. “Teoria do medalhão” é o exemplo acabado desse desejo de reconhecimento pessoal claramente identificado à frivolidade pura, à mera forma supostamente esvaziada de conteúdo, a uma aparência pomposa que se pretende divorciada de sua essência verdadeira. A ligação entre esses dois textos de Machado, publicados na mesma época – o conto apareceu inicialmente na *Gazeta de notícias*, no mesmo ano da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e, posteriormente, foi publicado em *Papéis avulsos*, de 1882 –, indica que a “sede de nomeada” não constitui um tema ocasional ou arbitrário na obra de Machado, mas um aspecto significativo para a compreensão de sua narrativa.

A “paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” alentada por Brás Cubas ocupa lugar central na “Teoria do medalhão”, mas, ao contrário do que ocorre no romance, no qual a configuração desse conteúdo está mais diluída, às vezes dissimulada, embora enraizada nas estruturas mais profundas da narrativa, no conto, os elementos que configuram o gosto pela notoriedade estão evidentes, mais concentrados

e intensificados, a ponto de alçarem esse gosto pela fama ao status da necessidade.

Essa concentração do tema, resultante talvez da própria economia formal do conto, pode render ao leitor a impressão de que, ao compor um personagem como o do pai que dá conselhos ao filho que atinge a maioria, Machado tenha buscado caracterizar um tipo social singular. Entretanto, em “Teoria do medalhão”, o “amor da glória” não pode ser reduzido a um traço que distingue exclusivamente a personagem do pai, uma vez que se trata de uma configuração que extravasa o conto e se faz presente, de forma estrutural, no conjunto da obra do autor; além disso, no próprio conto, tal conteúdo não se restringe à composição do personagem, mas transborda para toda a atmosfera e estrutura da narrativa. Pode-se imaginar ainda que se trata de uma narrativa que, no diapasão dos ensinamentos morais, expõe criticamente as máscaras sociais com base em um contraexemplo, porém, “Teoria do medalhão”, assim como tantos outros contos de Machado, não só rejeita a conclusão moralizante dos apólogos, como parece fazer troça da edificação moral e ética a partir das formas literárias. Diante disso, para buscar entender a força estética desse “amor da glória” no conto “Teoria do medalhão”, com apoio na leitura do capítulo “O emplasto” de *Brás Cubas*, é importante considerar o “conselho final” de Antonio Candido em seu “Esquema de Machado de Assis”:

Não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as *situações ficcionais* que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma *enganadora neutralidade de tom*, os *conflitos essenciais do homem* consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos. (CANDIDO, 2004, p. 32, grifos meus)

Se estamos diante de uma configuração que está muito além de ser apenas um tema ocasional, um tipo singular ou um apólogo moralizante, poderíamos dizer, para falar com Lukács (2010a), que estamos diante do típico? Ou, segundo Candido, da manifestação de um conteúdo social (“conflitos essenciais do homem”) em “situações ficcionais”? Antes de



enfrentar essa questão, é preciso considerar a situação ficcional do conto “Teoria do medalhão”, que tem como ponto de partida uma cena da vida cotidiana: no interior de sua casa, um pai, após o “modesto jantar” em comemoração do vigésimo primeiro aniversário de seu filho, dá início a uma conversa que aparentemente será trivial, familiar, de pai para filho:

- Estás com sono?
- Não, senhor.
- Nem eu; conversemos um pouco. Abre a janela. Que horas são?
- Onze. (ASSIS, 2007, p. 82)

O pai evoca o nascimento do filho, ocorrido a 5 de agosto de 1854, e contrapõe aquele “pirralho de nada”, o seu “peralta”, ao homem de 1875, que já ostenta “longos bigodes” e “alguns namoros”, mas que ainda atende ao apelido de infância “Janjão” e responde ao pai filialmente: “Papai...”; “Não, senhor”; “Sim, senhor”. No entanto, a conversa entre pai e filho vai logo mudando de tom e assumindo ares de exposição de tratado filosófico: “Não te ponhas com denguiques, e falemos como dois amigos sérios. Fecha aquela porta; vou dizer-te coisas importantes.” (ASSIS, 2007, p. 82). A teoria do medalhão, objeto central da conversa, será exposta pelo pai entre as vinte e três horas e meia-noite, tempo no qual se passa a história. Embora a conversa tenha durado apenas uma hora, o pai propõe, ao final do conto, uma curiosa equivalência entre os conselhos dados ao filho e aqueles dados por Maquiavel aos jovens príncipes do século XVI: “Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli.” (ASSIS, 2007, p. 90). A comparação da conversa a portas fechadas entre pai e filho com o livro de Maquiavel, mesmo com a ressalva do pai quanto ao desmedido das proporções, é a deixa final de que o valor real da teoria do medalhão se apresenta inflacionado no discurso do pai.

Quando, nas primeiras linhas do conto, o pai indaga ao filho “Que horas são?”, o leitor também é chamado a se localizar no tempo e no espaço da situação ficcional; o que, em alguma medida, o favorece no sentido de não pagar o valor atribuído pelo pai à sua teoria do medalhão. Como vimos, estamos em 1875 e, provavelmente, no Rio de Janeiro, uma vez que, de acordo com o horizonte de atuação futura do filho descrito pelo pai, podemos inferir que a conversa se passa em

um ambiente urbano onde há um ritmo de vida intelectual, econômico e político já relativamente desenvolvido: “algumas apólices, um diploma, podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes.” (ASSIS, 2007, p. 82). No entanto, a esse horizonte que sugere progresso e múltiplas possibilidades de futuro, o pai contrapõe a necessidade de “acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição.” (ASSIS, 2007, p. 83). E esse ofício é justamente a teoria do medalhão, apresentado pelo pai não como um simples capricho individual, mas como uma atitude prudente, uma cautela diante da adversidade, enfim, algo útil, exigido pela realidade e indispensável ao jovem rapaz. Mas logo se percebe que essa necessidade excede os limites efetivos do necessário, já que o desejo do pai é de que o filho seja “grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum.” (ASSIS, 2007, p. 83). Assim, a teoria do medalhão eleva ao nível da necessidade algo que é “filho do puro capricho” – o mesmo “amor da glória”, a “sede de nomeada” de Brás Cubas –, o desejo de notoriedade, que, no conto, se manifesta na sede do pai, a quem faltaram os conselhos de um genitor, de realizar no filho o “sonho de sua mocidade”, ser medalhão.

A estrutura do conto, portanto, está fundamentada na inversão descendente do supérfluo em necessário; do aparente em essencial; da frivolidade em “boa prática social”; da “inópia mental” em teoria; da retórica vazia em “coisas importantes”; dos príncipes do século XVI em “Janjão”, o “peralta”; do realismo de Maquiavel em capricho do pai conselheiro; do *Príncipe* em “Teoria do medalhão”. Essa situação ficcional, a princípio rapidamente apreendida pelo leitor, por causa dos seus elementos referenciais de situação, tempo, espaço e personagem, vai se complicando agudamente à medida que as referências são invertidas pelo recheio do conto, ou seja, a exposição da teoria do medalhão feita pelo pai-filósofo-conselheiro-medalhão-fracassado ao filho-discípulo-aconselhado-medalhão-em-potencial. De que modo, então, esse conto, cujo eixo é a apresentação de uma teoria que distorce ou submete a realidade efetiva a uma veleidade do personagem – seu desejo de notoriedade – apresentada por ele mesmo como uma exigência do real, pode ser considerado realista, ou típico?

O conceito de típico ou de tipicidade, retomado por György Lukács desde Goethe, Hegel, Marx e Engels, é central para a discussão

sobre o realismo artístico desenvolvida pelo pensador húngaro. Procuraremos pôr em relevo, ainda que brevemente, alguns dos elementos que nos parecem centrais para testar a possibilidade da concretização do típico em tal conto de Machado de Assis. A tipicidade é categoria central do realismo artístico, pois a representação efetiva e correta da realidade em sua unidade contraditória exige que o artista, ao compor a sua obra, considere a realidade efetiva para descobrir nela aquilo que é mais típico, isto é, aquilo que reúne o fenômeno imediato à sua essência histórica. Dessa maneira, a configuração artística da realidade não se confunde de modo algum com a cópia mecânica, estanque, fotográfica ou documental da realidade imediata, sob pena de que, assim, dela não se possa obter nada de “novo ou essencial, já que não faz mais do que expor – de modo formalmente pretensioso – o que todo homem já sabe da vida, sem necessidade de ler um livro.” (LUKÁCS, 2010b, p. 80). Considerando que a superfície aparente da vida é a dinâmica manifestação exterior de processos essenciais que atuam na profundidade dos antagonismos sociais, a obra de arte realista não descarta a imediatez da vida cotidiana, mas promove a sua articulação com as estruturas sociais profundas em suas múltiplas e contraditórias conexões. No personagem típico, estão interligadas tanto as singularidades do momento presente, com as individualidades do personagem apresentado como um ser único, quanto as tendências universais que conectam esse personagem ao desenvolvimento histórico da humanidade como um todo. Ainda que a situação típica ou o personagem típico representem grupos ou classes sociais que compõem a sociedade figurada na obra, sua representatividade não pode ser identificada a tipos sociais estanques e inflexíveis, posto que o típico seja a redução de tendências e forças motrizes históricas essenciais e universais à estrutura de personagens com vida própria, singularizados e individualizados; redução que tem o quinhão de amplificar a totalidade histórica, elevando-a justamente ao seu tamanho real. O personagem não pode alcançar a dimensão da tipicidade por uma configuração isolada da situação ficcional. Se assim fosse, o típico seria rebaixado a uma aparência divorciada de sua essência histórica, seria, portanto, uma configuração distorcida ou irreal da realidade a ser representada esteticamente. Como forma em que se concretiza o conteúdo social que precisa necessariamente aparecer, o típico articula o dinamismo do fenômeno cotidiano à relativa estabilidade da tendência histórica da qual o fenômeno é efetivamente manifestação. Por essa

razão, o personagem não nasce típico, mas se torna típico no interior da situação ficcional, com base em suas relações com outros personagens, no decorrer da ação, nos “conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos.”

Contrapondo agora essa breve reflexão sobre o típico à situação ficcional construída por Machado de Assis em “Teoria do medalhão”, nos aproximamos ainda mais da complexidade com que nos desafia a configuração realista do autor. No conto, os personagens parecem não enfrentar efetivamente conflitos essenciais; o pai de Janjão parece estar como um peixe dentro d’água na situação que ele apresenta ao filho, que o escuta obedientemente – as falas do pai são intercaladas com pequenas interjeições resmungonas, mas bem-humoradas: “Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...” ou “Upa! que a profissão é difícil!” Ambos mergulham na autoalienação do mesmo modo que o faz a classe possuidora, que “se sente à vontade, sente-se fortalecida, pois sabe que a alienação é uma potência sua e desfruta nela a aparência de uma existência humana.” (MARX, apud LUKÁCS, 2010b, p. 70).

Roberto Schwarz (1987, p. 121-123), a propósito de “O emplasto”, reconhece em *Memórias póstumas* também “uma trama que não é retesada por conflitos” e uma ordenação invertida, na qual o emplasto está “para a medicina, como a barretina da Guarda Municipal está para a política, como os pensamentos de Brás diante da briga de cães está para a filosofia, como o andamento errático [do enredo] para a intriga com herói enérgico [do romance realista].” Schwarz entende esses elementos como um princípio formal do romance que indica duas importantes originalidades da narrativa machadiana: a ruptura com as convenções do romance realista europeu e a elevação da frivolidade pura a instância última da realidade. Tais originalidades atestam o afastamento da prosa de Machado do romance realista segundo o modelo balzaquiano, pois “os caprichos do narrador volta e meia desrespeitam as convenções de que depende o senso realista da verossimilhança.” (SCHWARZ, 1987, p. 118). A volubilidade do narrador, em quem o leitor não pode mais confiar, está intimamente ligada ao desejo de notoriedade do narrador que, assim, dispõe da realidade a seu bel-prazer e ainda pode ser bem visto por isso. Trata-se de um procedimento estético, de construção deliberada, pelo qual “a realidade burguesa corrente, em qualquer uma de suas expressões, seja ideológica, sintática, estética etc., é regularmente sujeitada à veleidade pessoal, sem que no entanto o processo se

complete.” (SCHWARZ, 1987, p. 121). De maneira arbitrária, a realidade externa é submetida aos caprichos do narrador, o que implicaria numa deformação do real, divergindo do realismo europeu. Entretanto, esse princípio formal antirrealista é o que garante, segundo Schwarz, o efeito realista do conjunto do romance: “No resultado, a semelhança com a vida brasileira do século XIX é grande. É um exemplo da travação construtiva da mimese, ou, por outra, da complexidade dos requisitos formais do efeito realista.” (SCHWARZ, 1987, p. 121).

A especificidade do chão histórico nacional – em que os membros liberais da classe dirigente precisavam reclamar “o reconhecimento do ‘mundo civilizado’, cujos princípios elementares, entretanto, dada a realidade social [escravidão], eles tinham de infringir com igual constância.” (SCHWARZ, 1987, p. 124) – exigiu do escritor a construção de uma situação ficcional que desse forma ao impasse nacional e à desfaçatez de classe, construção essa que se tornou possível devido à combinação, na composição literária, entre “desrespeito à ordem burguesa e ânsia de se afirmar como um membro seu.” (SCHWARZ, 1987, p. 124). Se é decisiva essa representação “do vaivém ideológico” da classe dirigente local na narrativa machadiana, que a separa do modelo do realismo europeu, por outro lado, é também essa especificidade que deixa ver o quanto esse vaivém “diz respeito também à história global de que o mesmo Brasil é parte efetiva, ainda que moralmente condenada: a ordem burguesa no seu todo não se pauta pela norma burguesa.” (SCHWARZ, 1987, p. 125).

Considerando esse terreno comum do “vexame pátrio”, compartilhado tanto pela realidade nacional quanto pela norma burguesa europeia, somos instigados a pensar se não haveria mais algumas aproximações entre lá e cá, e, talvez, até mesmo uma tendência unitária, embora contraditória, captada pelo romance realista europeu e pela narrativa machadiana. Schwarz (1987, p. 123) chama a atenção para o fato de que é decisiva a diferença de ritmo da prosa machadiana – que “desliza da vivacidade para a saciedade e a morte” – em relação ao ritmo do “enredo-tipo” do romance realista europeu, no qual “o que vale e é típico, para falar com Lukács, é a contradição, incluídos os padecimentos que lhe correspondem, entre as justas ambições do primeiro [um indivíduo forte] e as exigências da segunda [a ordem social].” O romance realista europeu põe a descoberto a contradição interna à ordem burguesa incapaz de cumprir suas promessas, enquanto a prosa de Machado exhibe a vida

“cheia de satisfações, e vazia de sentido” (SCHWARZ, 1987, p. 122) da classe dirigente nacional. Diante dessa percepção, nos perguntamos: a diferença de ritmo invalidaria o fato de que aqui e lá dançamos todos ao som da mesma música, de um motivo condutor que permite andamentos variados, mas que se impõe como núcleo persistente e incontornável? Esse uníssono não traria consequências aproximativas também entre a categoria central do realismo europeu, o típico, e a prosa machadiana?

No final de seu texto sobre *Memórias póstumas*, com base em “O emplasto”, Schwarz (1987, p. 125) aproxima a “neurose objetiva”, à qual, segundo Sartre, está submetido o escritor francês depois de 1848, ao “despeito objetivo” que expressaria, pela “dualidade de critérios que está no fundamento da arte machadiana”, a situação histórica a que os membros da classe dirigente local estavam sujeitos. A referência ao ano de 1848 nos parece essencial para enfrentar as questões formuladas acima, pois evoca a discussão do novo estágio do desenvolvimento, desigual e combinado, do capitalismo no mundo como um todo. A derrota das revoluções de 1848 assinala o recuo da burguesia diante dos avanços necessários ao prosseguimento do desenvolvimento em sentido progressista. Quando percebe que “todas as armas que forjara contra o feudalismo voltavam seu gume contra ela, que todos os meios de cultura que criara rebelavam-se contra sua própria civilização, que todos os deuses que inventara a tinham abandonado” (MARX, 1997, p. 69), a burguesia, entendendo que as liberdades burguesas e o progresso ameaçavam seu domínio de classe, dá as costas ao proletariado e compõe aliança com a aristocracia feudal que antes havia derrotado. Assim, a burguesia entra em sua fase apologética: para manter-se como classe dirigente, ela deve abrir mão de ser efetivamente classe dirigente, isto é, ela deixa de ser a classe que representava efetivamente todos os interesses progressistas. Essa situação histórica impõe um andamento geral que anuncia um novo estágio do capitalismo, quando a fetichização se torna mais aguda, como mostra o próprio paradoxo da burguesia, que decai de classe representativa dos interesses populares da revolução democrática à presa de seu próprio feitiço:

Soou o dobre de finados da ciência econômica burguesa. Não interessava mais saber se este ou aquele teorema era verdadeiro ou não; mas importava saber o que, para o capital, era útil ou prejudicial, conveniente ou inconveniente, o que contrariava ou não a ordenação

policial [...], a investigação científica imparcial cedeu seu lugar à consciência deformada e às intenções perversas da apologética. (MARX, 2002, p. 24)

Trata-se de uma reviravolta política que conduziu o pensamento burguês em direção à apologética e à decadência ideológica. Ao conservar a ordem retórica, a burguesia impulsiona a inversão da ordem historicamente necessária, ela passa de participante a observadora; abandonando a representação viva dos interesses humanos, ela assume a aparência de natureza morta do fetiche: reprodução unilateral, estática e determinista de um quadro social sem vida, que esconde “por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens.” (LUKÁCS, 2010a, p. 19).

Para nosso raciocínio em relação ao problema do realismo em “Teoria do medalhão”, é interessante apresentar brevemente alguns aspectos dessa tendência apologética que configura a decadência ideológica burguesa europeia a partir de 1848. Segundo Lukács (2010b, p. 53), essa tendência geral promove uma “pseudo-história construída ao bel-prazer, interpretada superficialmente, deformada em sentido subjetivista e místico”; nela, o que é logro se imagina como genial (2010b, p. 59); o seu característico ecletismo “se veste com roupagens tanto mais suntuosas quanto mais vazio for” (2010b, p. 60); trata-se de uma tendência acrítica que não ultrapassa a superfície fenomênica e, assim, toma o imediato da vida decadente burguesa como “destino eterno” (2010b, p. 66-67), no qual “a sociedade aparece como um mítico e obscuro poder, cuja objetividade fatalista e desumanizada se contrapõe, ameaçadora e incompreendida, ao indivíduo” (2010b, p. 66); na decadência ideológica, enfim, “as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas [...] ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos vistos como a força motriz da realidade.” (2010b, p. 93).

É possível reconhecer muitos desses elementos da decadência ideológica burguesa na composição do conto de Machado, tanto na figura do pai, um medalhão fracassado, quanto na do filho, que recebe com bom humor estulto a receita para a limitação de seu destino individual. Como vimos, esses personagens, assim como Brás Cubas, fundamentados em abstrações arbitrárias, deformam a realidade submetendo-a a seu bel-prazer, escondem na retórica suntuosa e no prazer do arruído a

verdade de sua vida vazia de sentido, elevam a método científico seus preconceitos subjetivos, abraçam uma concepção de mundo superficial, fatalista e desumana, cujos fenômenos se apresentam em uma forma fetichizada, como um destino imutável imposto à humanidade, sem vinculação aparente com a história que se realiza pela ação concreta dos seres humanos:

A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante. (ASSIS, 2007, p. 83)

Entretanto, se compararmos esse trecho do conto com a citação a seguir, veremos que a consciência determinista e deformada da decadência ideológica burguesa está em confronto permanente com o realismo artístico, uma vez que a arte viva

[é] sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação. (LUKÁCS, 2010b, p. 81).

Se assim for, um personagem como o pai de “Teoria do medalhão” e um narrador como Brás Cubas, que parecem ser o retrato perfeito do homem enredado na decadência ideológica burguesa, poderiam ser típicos? Segundo Schwarz (1987, p. 124), a negatividade que resulta da configuração da prosa machadiana é marcada pela dualidade de critério que conduz ao nada, e a narrativa, a despeito do seu caráter espiritualoso, alcança um efeito total que termina em nada (1987, p. 122), que desliza da vivacidade à morte (1987, p. 123). Schwarz (1987, p. 118) também já mostrou que tal negatividade não é nihilismo, mas de uma articulação complexa entre forma estética e conteúdo social. Forma que, para ser realista, precisou romper com os parâmetros do realismo europeu e se construir como realismo poderoso, mas desolador. Se pensarmos com Lukács (2010b), seria esse realismo desolador uma capitulação do escritor



diante da realidade fetichizada da decadência ideológica burguesa? Estaria Machado, com seu realismo desolador, a “retratar os resultados finais da deformação capitalista do homem, acrescentando-lhe expressões elegíacas ou desdenhosas [...] apenas para fixar a aparência superficial, ornando-a com comentários que não tocam a substância das coisas?” (LUKÁCS, 2010b, p. 85).

Efetivamente, o personagem de “A teoria do medalhão” é capaz de aconselhar o filho a entregar sua vida em troca da decadência mais absoluta, o que entrecruza, na sua composição, tendências históricas locais e de classe com uma tendência mais geral e universal: a da decadência ideológica burguesa europeia. Nesse sentido, o personagem seria típico, uma vez que sua configuração é a manifestação de forças históricas profundas. O problema é que tais forças não se mostram como antagonicas na consciência do personagem. Se não há antagonismo evidente no personagem, onde estaria no texto o conflito, a contradição reclamada pela configuração do típico? Onde estaria a ruptura com a desfetichização e a mistificação da vida, se o texto é um desfiar de formas alienantes, um receituário para alcançar relevância pela total irrelevância? Vejamos algumas das pérolas da “Teoria do medalhão” distribuídas ao filho e aos leitores: “Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente” (ASSIS, 2007, p. 83); “o método de interrogar os próprios mestres e oficiais da ciência, nos seus livros, estudos e memórias, além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular ideias novas, e é radicalmente falso.” (ASSIS, 2007, p. 86); “O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado científico da criação dos carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar” (ASSIS, 2007, p. 87); “‘Filosofia da história’, por exemplo, é uma locução que debes empregar com frequência, mas proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros.” (ASSIS, 2007, p. 89). E a mais bem-acabada descrição da trajetória de vida ou do destino de um medalhão:

É difícil, come tempo, muito tempo, leva anos, paciência, trabalho, e felizes os que chegam a entrar na terra prometida! Os que lá não penetram, engole-os a obscuridade. Mas os que triunfam! E tu triunfarás, crê-me. Verás cair as muralhas de Jericó ao som das trompas sagradas. Só então poderás dizer que estás fixado. Começa

nesse dia a tua fase de *ornamento indispensável*, de figura obrigada, de *rótulo*. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesado e cru de substantivos desadjetivados, e tu *serás o adjetivo dessas orações opacas*, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e succulento dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção *idealista* e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o *naturalismo* do vocabulário. (ASSIS, 2007, p. 88)

Embora o pai pareça crer que seja um bom negócio a transformação do filho em rótulo de um recipiente vazio de ideias; embora seus conselhos assumam o tom de proibições patriarcais e sua formulação sintetize com exatidão a inversão, típica da decadência ideológica, do supérfluo em necessário – o “ornamento indispensável” –, o efeito final do conto é o de uma comicidade progressivamente crescente, que leva para mais perto do descrédito o valor superfaturado do medalhão. Essa comicidade, que, no caso desse conto, talvez supere a ironia bem dosada de *Memórias póstumas*, rebaixa e desautoriza a Teoria do medalhão, desmentida pela configuração propositadamente quase caricatural que é dada ao personagem. Mas dada por quem? “Teoria do medalhão” tem como subtítulo “Diálogo”, e, de fato, a estrutura do conto é a de uma conversa perfeitamente integrada à realidade patriarcal do século XIX no Brasil: o pai fala, o filho obedece; o que faz do diálogo, o que ele realmente era: um monólogo. Entretanto, mais importante, talvez, seja perceber, pela ausência do narrador, a ação organizadora do autor, que, dando rédeas soltas ao arbítrio do personagem, vai guiando a conversa com o leitor em direção ao substantivo – a realidade essencial –, à medida que evidencia, ao contrário do que afirma o pai, a natureza acessória do adjetivo. Assim, em sua “enganadora neutralidade”, o autor, como todo escritor realista, vai tomando o partido da realidade e construindo progressivamente uma situação narrativa efetivamente típica, em que o essencial e o aparente se reúnem numa unidade contraditória, composta pelo antagonismo entre o personagem, que figura a decadência burguesa, e a ação ordenadora, mas não autoritária, do autor, que confere sentido inverso ao método, este sim inteiramente falso, da teoria defendida pelo personagem. Esse efeito realista, talvez, ao contrário do que resulta de *Memórias póstumas*, não se conforma como desolador, porque a

comicidade rivaliza em pé de igualdade com os caprichos do personagem que tenta dobrar a realidade em favor de sua sede de nomeada, sem alcançar o sucesso de Cubas (talvez porque o protagonista do conto seja um medalhão fracassado, que, embora cultue a linguagem pomposa, não viva de rendas nem tenha se tornado deputado). Dessa maneira, o tema imediato do conto – a vida de aparências, vazia de sentido – vai se articulando a seu conteúdo social profundo: a dialética entre essência e aparência na vida social sob o capitalismo em sua fase apologética.

Se pensarmos que o que é desmentido no conto (a indispensabilidade do ornamento) é, no entanto, reafirmado pela realidade imediata decadente, tal contradição não esmaece a sua força realista, ao contrário, a sublinha. O conto de Machado é realista e típico porque não reflete apenas a aparência da vida apologética do pequeno-burguês periférico, mas, ao representar como caricatura os homens que estão em estado de caricatura na imediatez decadente, o realismo de Machado supera a imediatez, sem, contudo, excluí-la. Isso mostra que o realismo, em oposição ao que a compreensão normativa costuma afirmar, não é um conjunto de regras e modelos fixos, nem uma reprodução mecânica da aparência imediata, tampouco uma essência ideal e metafísica. Machado tanto recusou a fixação naturalista na aparência, quanto a fixação idealista na essência, sua obra nem reproduz mecanicamente a imediatez da vida, nem dá as costas a ela, como se fosse possível produzir uma arte totalmente independente e livre do mundo. O realismo artístico é na verdade um reflexo sem original, porque capta na aparência imediata o nexos real com a essência histórica da realidade, que ao contrário do que prega a “Teoria do medalhão” não está em “pensar o pensado”, mas em afirmar a necessidade do historicamente novo.

O realismo, portanto, não tem regras fixas e imutáveis. Lukács (2010a) afirma que o reflexo artístico não obriga a literatura a refletir exclusivamente fenômenos da vida cotidiana ou situações efetivamente reais. Muitas vezes, diante da complexidade da vida social, o artista precisa recorrer a formas artísticas que extrapolam ou transfiguram a realidade imediata, justamente para expressar literariamente a essência real e histórica dos fenômenos cotidianos. Em “Teoria do medalhão”, a comicidade, a configuração quase caricatural do protagonista, revela a essência histórica apologética e decadente por trás da aparência pomposa da retórica superficial do protagonista. Marx, ao fazer a sua crítica à filosofia decadente de Stirner, afirma algo que bem poderia ser atribuído

ao discurso sobre o medalhão, que nada mais é do que um alpinista social, um *parvenu*: “A filosofia da revolta, que acaba de nos ser recitada entre más antíteses e murchas flores de retórica, não é – em última instância – nada mais que uma apologia fanfarrona da economia dos parvenus.” (MARX apud LUKÁCS, 2010b, p. 92). Essa crítica, em Machado, emerge da situação ficcional, da configuração cômica dos personagens, da ação ordenadora do autor.

A concepção de realismo extrapola as convenções do realismo europeu, e o típico, para ser típico, deve ser composto em consideração à totalidade real e humana a ser figurada, podendo se configurar em um personagem que não corresponda ao herói em conflito com a sociedade decadente. No caso do protagonista de “Teoria do medalhão”, de acordo com a forma como ele é plasmado pelo autor, podemos dizer que Machado, assim como Cervantes, Shakespeare e Sterne, sabe “muito bem quando, como e até que ponto seus heróis são ridículos ou trágicos.” (LUKÁCS, 2010b, p. 95). Assim, o típico pode ser concretizado tanto pela vivência de contradições tragicamente insolúveis, como as que caracterizam o choque entre o ideal heroico e a realidade decadente, quanto pela comicidade que dilui no ridículo os ideais do período revolucionário burguês já superado.

Lukács (2010b, p. 96-100), a propósito de *O pato selvagem* (1885), de Ibsen, observa que, para Marx, a comédia exercia uma função histórica importante:

A última fase de uma figura da história universal é sua comédia. Os deuses da Grécia, já mortalmente feridos uma vez de modo trágico, no Prometeu acorrentado de Ésquilo, deviam morrer outra vez, agora de modo cômico nos diálogos de Luciano. Por que a história tem tal andamento? Para que a humanidade possa se libertar serenamente de seu passado. (MARX apud LUKÁCS, 2010b, p. 98)

Ibsen, segundo Lukács, esteve próximo de alcançar essa função histórica em *O pato selvagem*, porém, não pode avançar nessa direção, que vai ao encontro do historicamente novo, por não configurar o seu protagonista de modo a fazer morrer os ideais burgueses do período de ascensão. De acordo com Lukács (2010b), Ibsen se mantém ferrenhamente apegado aos ideais já historicamente superados de seu herói Gregers Werle, antípoda do cético e cínico Relling, completamente

descrente na verdade dos antigos ideais burgueses. Na sua tentativa de plasmar personagens que mantenham os ideais de Werle e que não sejam capazes de dar razão ao ceticismo irônico de Relling, Ibsen busca criar “o novo homem com o velho material, acrescido de uma sublimação artificial.” (LUKÁCS, 2010b, p. 98). O efeito final é o de “personagens que continuam a se elevar na ponta dos pés para parecerem mais altos do que realmente são.” (LUKÁCS, 2010b, p. 99).

Machado, inspirado nos diálogos de Luciano, em “Teoria do medalhão”, assim como na melhor parte de sua obra, mistura com segurança a comicidade e o cinismo. A artificialidade repousa não na ação compositiva, mas na pomposa retórica decadente dos “nossos deuses mortos”, os quais, em favor da realidade, Machado não procura seriamente ressuscitar, ao contrário, ele plasma uma tipicidade nova, a do “defunto autor”, capaz de apresentar os nexos entre o aparente e o essencial, entre o que já morreu mas insiste em permanecer fetichizadamente, não apenas da nossa realidade local, mas do andamento contraditório da sociedade dos homens. Sua produção narrativa, em defesa da realidade efetiva, tanto desmascara o caráter deformador da visão de mundo da decadência, quanto possibilita uma mirada crítica nova sobre a realidade, fundada na ironia que tanto ameaça os medalhões:

Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados. (ASSIS, 2007, p. 89)

## Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

\_\_\_\_\_. Teoria do medalhão. In: \_\_\_\_\_. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 82-90.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 15-32.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010a. p. 11-38.

\_\_\_\_\_. Marx e o problema da decadência ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010b. p. 51-103.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.



**Indivíduo e sociedade no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma***

***Individual and society in the novel The sad end of Policarpo Quaresma***

Irenísia Torres de Oliveira

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil.

irenisia@gmail.com

**Resumo:** Este artigo analisa as relações entre indivíduo e sociedade no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, levando em consideração as reflexões de Ian Watt e Roberto Schwarz sobre o romance realista; investiga inicialmente a constituição de Policarpo como um indivíduo no romance, desde algumas condições concretas de relativa autonomia e liberdade até a combinação ideológica que fundamenta variadamente suas ações (individualismo liberal, nacionalismo e racionalismo positivista); examina também as relações sociais que recolocam Policarpo no chão da vida concreta, a cada ação patriótica, e conclui que o romance propõe uma interpretação do problema nacional: a inexistência no Brasil de uma nação como projeto coletivo.

**Palavras-chave:** *Triste fim de Policarpo Quaresma*; Lima Barreto; romance.

**Abstract:** This article analyses the relationships between individual and society in This article analyses the relationship between individual and society in Lima Barreto's novel *The sad end of Policarpo Quaresma*, taking into account considerations by Ian Watt and Roberto Schwarz on the realist novel; it investigates initially the constitution of Policarpo



as an individual in the novel, from some concrete conditions of relative autonomy and liberty to the ideological combination on which his actions are variedly based (liberal individualism, nationalism and positivist rationalism); it examines also the relationships that situate Policarpo on the ground of concrete life, at each patriotic action, and concludes that the novel proposes an interpretation of a national problem: the inexistence in Brazil of the collective project of a nation.

**Keywords:** *The sad end of Policarpo Quaresma*; Lima Barreto; novel.

Recebido em 22 de junho de 2015.

Aprovado em 05 de agosto de 2015.

## 1 Romance e experiência individual

No livro *A ascensão do romance*, Ian Watt procura caracterizar o romance como um gênero novo, que teria aparecido pela primeira vez no século XVIII na Inglaterra. Aceita a proposição dos historiadores do romance de que a característica fundamental da nova narrativa era o realismo, mas propõe pensar esse traço distintivo numa perspectiva histórico-filosófica mais ampla. Para começar, lembra que o realismo do romance era moderno, ligado aos particulares da experiência, em contraposição ao medieval, que se orientava para os universais do espírito. O moderno realismo, com origem em Descartes e Locke, tinha como princípio que o indivíduo podia descobrir a verdade por meio dos sentidos. Entretanto, a ideia de um mundo real apreendido por uma percepção verdadeira ainda não especificava suficientemente o realismo literário, porque essa “ingenuidade metodológica” sempre estivera mais ou menos presente em toda a literatura. A importância do realismo filosófico para o romance era de ordem mais geral: envolvia uma postura, um método e um tipo de problema novos. A postura dessa nova forma de pensar era “crítica, antitradicional e inovadora”; o método consistia “no estudo dos particulares da experiência por um pesquisador individual”, supostamente dotado de capacidade de discernimento e desobrigado em relação à tradição; e o problema central era a “natureza da correspondência entre palavras e realidade.” (WATT, 1990, p. 14).

O romance realista seria a expressão na literatura da concepção que se apresentara em Descartes “da verdade como questão inteiramente individual”. Ele configurava literariamente a “reorientação individualista e inovadora” que o pensamento e o conhecimento, ou seja, a filosofia e a ciência vinham assumindo. Tal processo incluía também uma mudança de valores. O critério de julgamento da qualidade das obras passava da “concepção de decoro derivada dos modelos aceitos” para a de fidelidade à experiência individual.

Para incorporar a percepção individual da realidade e manter-se fiel a uma experiência particular, a ficção narrativa tivera de passar por mudanças significativas. O romance abandonara convenções e enredos tradicionais e aplicara-se à particularização dos elementos narrativos: a individualização de personagens, a especificação de tempo e espaço e a adequação da linguagem às situações. A intenção era oferecer “um relato completo e autêntico da experiência humana.” (WATT, 1990, p. 31).

A retomada do estudo de Watt neste artigo para um romance de Lima Barreto deve-se a que nosso autor, nos primeiros anos do século XX no Brasil, incorpora fortemente a perspectiva da experiência individual e de uma maneira – individualmente comprometida – que não se verificara ainda no Brasil. Lúcia Miguel Pereira afirma que “Lima Barreto, como Machado de Assis, fala exclusivamente em termos de ficção, é através das suas criaturas que interroga a existência.” (PEREIRA, 1988, p. 275). Entre essas criaturas, pode-se dizer que as que terão maior valor heurístico em seus romances, maior poder de “interrogação da existência”, são as que se destacam como indivíduos, pela liberdade, autonomia e consciência de si. Mesmo Policarpo Quaresma, que se ressentia inicialmente da mania patriótica, uma forma de alienação de si, possui grande autonomia e liberdade para afirmar suas convicções, percorrer uma trajetória variada e no final chegar a uma consciência de si e do mundo. Graças à ação desse indivíduo, o romance faz a crítica do patriotismo ufanista e desmascara a realidade do país na Primeira República, marcada pelo latifúndio, o coronelismo e o autoritarismo. A história de Policarpo explora, como Watt descreve, o problema das relações entre palavras e realidade, expondo-as à crítica a partir da ação de uma figura individual.

Para Roberto Schwarz, os inícios do romance no Brasil, no século XIX, são relevantes tanto para se pensar as formas históricas do gênero como as relações dele com a sociedade que se propõe representar. As formas do romance realista europeu não seriam modelos repetíveis

em qualquer circunstância, mas estariam profundamente ligadas a um tipo específico de sociedade, predominantemente organizada em bases liberais. Essa visão corrobora o argumento de Watt de que o romance, coerente com sua preferência pela experiência individual, tendia a afastar modelos, convenções e enredos tradicionais (pelo visto, não apenas os da tradição clássica, mas os modelos mesmo de romances que se consolidavam na Europa). Escritores ingleses e franceses tinham criado um “instrumento de descoberta e interpretação” das sociedades burguesas em que viviam (CANDIDO, 2007, p. 429-437). De acordo com Schwarz, tinha sido o enredo baseado no conflito entre amor e dinheiro, sentimento e carreira, vocação e ganha-pão que revolvera as entranhas da sociedade liberal burguesa nos romances realistas do século XIX. Entretanto, no Brasil, a mesma articulação formal não atingia o cerne das relações e problemas do país e ainda trazia dificuldades de composição para os romances nacionais. Mesmo numa das melhores obras de José de Alencar, *Senhora*, as ideias oscilavam de uma situação narrativa para outra: ora valiam, ora não valiam; ora pesavam, ora não pesavam; ora obrigavam, ora desobrigavam; ora apareciam, ora desapareciam, sem que a composição problematizasse “o sistema de suas modificações”. Se o novo tipo de problema tratado pelo romance, por meio do realismo moderno, era a “natureza da correspondência entre palavras e realidade”, então esse caráter errático das ideias no romance certamente dificultava a construção de uma narrativa que incorporasse desde a forma o sistema das relações sociais no Brasil. A “natureza” da relação entre ideias e realidade, que no romance inglês e francês se revelava pelo conflito, precisava de um instrumento diferente no Brasil para se relevar; aí onde entravam as soluções encontradas por Machado de Assis (SCHWARZ, 2000).

O conflito no romance realista europeu normalmente estava relacionado aos desejos e ambições dos indivíduos. A sociedade revelava seus mecanismos no atrito com eles, na medida em que lhes negava a realização de seus intentos ou em que os obrigava a se modificarem – a se endurecerem ou corromperem – a fim de conseguir seus objetivos. Esse tipo de enredo no Brasil, onde predominavam o favor e as relações de dependência, não conseguia penetrar de maneira mais ampla e aguda os meandros da sociedade brasileira, uma vez que a ação dos indivíduos, que desencadeava o conflito, constituía uma excentricidade e não a lógica de um modo de viver.

Podemos pensar em algumas explicações para que essa configuração – baseada no indivíduo e no conflito – tenha reaparecido

de forma tão marcante no romance de Lima Barreto. Ela correspondeu, por parte do autor, a uma apreensão problemática e a uma condenação profunda da sociedade em que viveu. E exigiu que ele tivesse autoconfiança suficiente e independência em relação ao meio para romper com a literatura dominante no Rio de Janeiro. É verdade que ele buscou apoio numa literatura de maior prestígio, a europeia, mas romper com o meio mais imediato não era trivial. Requeria uma motivação forte e confiança no próprio julgamento, o que pressupunha uma visão individualista sobre a tradição e sobre si mesmo. O autor viveu em uma geração que se formou no período imediatamente posterior à abolição, num momento ao mesmo tempo de triunfo liberal e efervescência positivista. Lima Barreto frequentara o apostolado de Teixeira Mendes na adolescência, sem grande convicção, e tivera muito cedo, a partir dali, contato com obras da filosofia ocidental. Ele lê Descartes na época com grande interesse e retém da leitura uma lição antipositivista: em vez de colher do método a certeza na ciência, entusiasma-se pela dúvida sistemática. (BARBOSA, 1988, p. 61-65). A leitura das obras de Descartes, que assentara todo o conhecimento numa prévia consciência de si, daria ao rapazinho meio isolado e inadaptado até entre a família um ponto de apoio intelectual independente do meio. Desde o diário, passando pelas crônicas, até os contos e romances, o autor faria o exercício de construção de si e do mundo, a partir de um percurso individual e de uma postura crítica, que ele definiria como “a tentação danada da analogia” e “o veneno da análise” (BARRETO, 1956c, p. 110). Quando resolveu escrever romances e passou a estudar com afincos os modelos europeus, encontrou neles a reiteração literária dessa forma de pensar e conhecer, baseada no ponto de vista e na experiência individual. A possibilidade de dar curso a essa visão das coisas aponta uma incipiente possibilidade de autonomização civil e intelectual entre as classes médias. Lima Barreto retoma o romance europeu não mais absorvido pela tarefa de criar positivamente o “romance brasileiro” e com ele, por que não dizer, o próprio país, mas numa atitude abertamente problemática em relação à sociedade e ao país. O romance era para ele, portanto, um instrumento com que se propunha tratar os problemas que percebia e o angustiavam, sentidos concomitantemente como seus, particulares, e como de todos, gerais.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pensando as condições sociais de surgimento do romance na sociedade liberal burguesa, Lucien Goldmann formula como hipótese “a ação convergente de quatro fatores”: 1)

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* é uma trajetória individual que dá acesso aos males do país. O nacionalismo do protagonista, mesmo sendo uma ideologia de grupo, não impede que ele se apresente no romance como um indivíduo. Policarpo preenche certos requisitos de autonomia e liberdade que compõem a figura moral do indivíduo moderno.<sup>2</sup> O patriotismo o aliena da realidade, mas não impõe que ele se agregue ou pertença a um grupo. Ao contrário, a mania patriótica até o afasta de seus colegas da repartição, que o respeitam e consideram, por um lado, mas o ridicularizam e o evitam, por outro. Policarpo teria algo do indivíduo-fora-do-mundo identificado pelo antropólogo Louis Dumont em sociedades tradicionais.<sup>3</sup> Também segundo esse autor, não haveria contradição, mas reciprocidade entre nacionalismo e individualismo:

Na realidade, a nação, no sentido preciso e moderno do termo, e o nacionalismo – distinto do simples patriotismo – estão historicamente vinculados ao individualismo como valor. A nação é precisamente o tipo de sociedade global correspondente ao reino do individualismo como valor. Não só ela o acompanha historicamente, mas a interdependência entre ambos impõe-se, de sorte que se pode dizer que a nação é a

---

introeção da predominância do valor de troca, ou da *categoria da mediação*, sobre o valor de uso (dinheiro e prestígio social como valores absolutos, não mediações); 2) subsistência de *indivíduos problemáticos*, cujos pensamentos e sentimentos continuavam orientados pelos valores qualitativos; 3) “um descontentamento afetivo *não* conceptualizado, uma aspiração afetiva visando diretamente aos valores qualitativos” surgidos “no conjunto da sociedade, ou apenas, talvez, entre as classes médias, em cujo seio se recruta a maior parte dos romancistas”; e 4) o conjunto de valores do individualismo, ligados à concorrência no mercado (liberdade, igualdade, propriedade etc.) (GOLDMANN, 1976, p. 21-23).

<sup>2</sup> “Assim, quando falamos de ‘indivíduo’, designamos duas coisas ao mesmo tempo: um objeto fora de nós e um valor. [...] de um lado, o sujeito *empírico* que fala, pensa e quer, ou seja, a amostra individual da espécie humana, tal como a encontramos em todas as sociedades; do outro, o ser moral independente, autônomo e, por conseguinte, não-social, portador dos nossos valores supremos, e que se encontra em primeiro lugar em nossa ideologia moderna do homem e da sociedade.” (DUMONT, 1985, p. 37).

<sup>3</sup> Louis Dumont cunhou essa expressão num estudo sobre a Índia: “A partir dele [do desenvolvimento indiano], podemos formular a hipótese seguinte: se o individualismo deve aparecer numa sociedade tradicional, do tipo holista, será em oposição à sociedade e como uma espécie de suplemento em relação a ela, ou seja, sob a forma de indivíduo-fora-do-mundo.” Para o antropólogo, o individualismo teria começado, assim, no Ocidente (DUMONT, 1985, p. 38-39).

sociedade global composta de pessoas que se consideram indivíduos.” (DUMONT, 1985, p. 21)

Assim como Policarpo se considera vivendo em uma nação de determinado tipo, ele também se imagina como um indivíduo com certos direitos e prerrogativas de ação. O objetivo deste ensaio é analisar o individualismo de Policarpo, que o credencia, em certo modelo de romance, a expor os problemas do país com base em sua experiência individual.

## 2 Autonomia e liberdade ou as condições da ação individual

O enredo do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* é bastante conhecido. O major Quaresma, funcionário burocrático da Secretaria da Guerra, é o patriota obcecado que um dia decide agir para tornar realidade o que considera as grandes potencialidades de seu país. Com renovado vigor revolucionário, e de decepção em decepção, o herói vai-se aprofundando nos problemas brasileiros até ser condenado à morte.

As condições que Policarpo tem no romance, de refletir, planejar e agir para colocar suas ideias em prática são uma novidade na literatura brasileira. Se olharmos um pouquinho para trás, para o âmbito limitado das personagens de classe média nos romances realistas do século XIX no Brasil, a desenvoltura de Policarpo impressiona. Quaresma estaria aproximadamente no mesmo extrato social do Sr. Lemos, do romance *Senhora*, de José de Alencar, ou de Luís Garcia, personagem de Machado de Assis.

Mesmo tendo uma intenção satírica, o romance se constrói em bases realistas e insere a personagem em condições concretas. Policarpo é um funcionário público, um homem sem ambições pessoais, desinteressado de cargos e que vive no seu próprio mundo, uma vasta biblioteca particular. O emprego e outros rendimentos lhe permitem levar uma vida financeiramente estável, gozar de certa consideração social entre os vizinhos e colegas e adquirir razoável ilustração. Não é casado, não tem filhos e vive com uma velha irmã solteira que, longe de significar um peso, é na verdade o esteio de uma situação doméstica tranquila. O tema da ascensão social, que tinha sido o problema central do romance anterior de Lima Barreto, o *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, aparece agora de maneira secundária.

No *Triste fim...*, as possibilidades de ascensão social estão relacionadas ao arrivismo e à competição por cargos na máquina do

Estado republicano. Os homens jovens ambicionam tornar-se doutores, dadas certas condições familiares ou relações de proteção, para se candidatarem a casamentos vantajosos e a cargos públicos. Esse é o caminho normal da ascensão social no romance, embora apareçam também outras situações menos comuns, como a do compadre italiano de Policarpo, que enriquece pelo comércio. Mas, mesmo nesse caso, a fortuna só ganha foco no romance ao permitir a Olga, a afilhada de Quaresma, comprar um marido doutor, um médico charlatão e arrivista. Percebe-se ainda nesse episódio que a família tradicional, ligada à posse da terra, está fora. O caminho da ascensão já acontecia numa relação entre novos-ricos e doutores, embora continuasse visando a nomeações para cargos públicos.

Policarpo não participa desse jogo, que acontece ao seu redor e envolve as personagens e os cenários de classe média do romance. As relações dele com o mundo de obrigações em volta, quando existem, são tênues ou episódicas: ele dá uma ajuda financeira inicial ao compadre, que depois enriquece; suas manias patrióticas em torno do folclore e da modinha são aproveitadas pelo vizinho para impulsionar o casamento das filhas; o requerimento enviado ao Congresso provoca inveja nos colegas de repartição. Ele mesmo, porém, não se envolve nas malhas das relações e obrigações, mantendo-se à parte do jogo imediato de interesses sociais.

O grande interesse de Quaresma não é pessoal, mas patriótico. Seu afeto e sua inteligência voltam-se inteiramente para a ideia da Pátria: “Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorvente.” (BARRETO, 1956b, p. 32). Essa ideia fixa, que concentra todas as energias e motivações do protagonista, é o que o individualiza e o separa dos demais. A obsessão, que restringe seu interesse à Pátria, também pressupõe certa folga. A liberdade de abraçar uma ideia obsessivamente não deixa de ser uma espécie de autodeterminação, ainda que, num segundo momento, o sujeito se aliene à ideologia.

O nacionalismo conduz Policarpo ao militarismo. Ele tenta inicialmente ser militar, mas, depois de dispensado pela junta de saúde, opta por se tornar funcionário do Ministério da Guerra: “No meio de soldados, de canhões, de veteranos, de papelaria inçada de quilos de pólvora, de nomes de fuzis e termos técnicos de artilharia, aspirava diariamente aquele hálito de guerra, de bravura, de vitória, de triunfo, que é bem o hábito da Pátria.” (BARRETO, 1956b, p. 33). Note-se que Policarpo tem uma pequena margem para se manter fiel às suas

inclinações. Não podendo ser militar, como queria inicialmente, tem a opção de ser funcionário da burocracia militar e permanecer no ambiente com o qual se identifica.

Outra característica de Policarpo é ser extremamente metódico. Chega todos os dias em casa às quatro e quinze da tarde, “como se fosse a aparição de um astro, um eclipse.” (BARRETO, 1956b, p. 27). Mesmo nas férias, seguia os horários de refeição dos dias de trabalho, para não perder “seus hábitos burocráticos”. O método está ligado à vida burocrática, de acordo com o romance, e não à disciplina militar. O temperamento obsessivo combinava com o trabalho burocrático, de maneira que a rotina não limitava propriamente sua individualidade, mas funcionava também como autolimitação, a julgar pela postura das férias, quando não teria obrigação de seguir os mesmos horários e ainda assim decide mantê-los. A autodisciplina é uma forma de domínio de si mesmo e, portanto, também uma componente de individualismo.

O amor verdadeiro pelos livros constituía nele mais um fator de individuação: primeiro, porque o diferenciava e isolava dos vizinhos, para quem livros seriam apropriados apenas para doutores; segundo, porque o aliena da realidade em volta. Autodidata, na solidão de seu gabinete, Policarpo conhecia tudo rigorosamente dos livros, sendo um erudito no sentido estrito do termo. Sua própria individualidade (o que ele imaginava ser e o lugar que pensava ocupar no mundo), bem como seu nacionalismo e as noções modernas introjetadas, eram realidades livrescas. O choque entre o pensamento abstrato (haurido dos livros) e a realidade brasileira estrutura o livro do começo ao fim.

O romance atribui certas características ao protagonista que reforçam a individuação (implicando uma boa dose de isolamento) e lhe garante as condições nas quais pudesse fazer uso, no Brasil, das liberdades individuais previstas pelo liberalismo (liberdade política, econômica e de pensamento). Quaresma podia, como indivíduo, movimentar-se pela sociedade para revelá-la e criticá-la.

### **3 As ideias de Policarpo**

Quaresma encontra nos livros uma visão de país, pela qual se apaixona, e essa visão passa a valer para ele como realidade. A experiência de vida que deveria contribuir na formação das ideias, não influi significativamente, a não ser, de maneira seletiva ou distorcida,



para corroborar a ideologia nativista. Policarpo assimila dos livros, de sua biblioteca cuidadosamente selecionada, o ideário ufanista que havia sido a base do nacionalismo brasileiro desde a independência.

É possível que a personagem tenha tido modelos reais, em que o amor da nação estivesse trabalhado pelas circunstâncias e reduzido a esquema mais básico. Lima Barreto menciona numa crônica um amigo patriota, Juvenal Calheiros, “crente na grandeza do Brasil, nas suas riquezas e no seu futuro.” (BARRETO, 2004, p. 222). Em linhas básicas, está aí o patriotismo de Policarpo na vida real. É uma visão afetiva da nação, mas está longe de constituir um programa de ação.

O nacionalismo não era a única ideologia que orientava Policarpo. O sentimento nacional plasmado no Romantismo era predominantemente contemplativo, uma ideologia da paisagem (FIGUEIREDO, 1998, p. 27-31). Seria a influência do positivismo, do qual se havia filtrado um racionalismo confiante, que indicaria a possibilidade ou a necessidade da ação no romance.<sup>4</sup> Em Policarpo, o amor à pátria associa-se a uma certeza “positiva” no progresso do país, que pode permitir seu deslocamento da exaltação contemplativa da natureza a um projeto de reformas em vários campos.<sup>5</sup> A forma racionalizada de atuar por “áreas” cobre os segmentos autonomizados na sociedade burguesa: a cultura, a economia, a política. O conteúdo do nacionalismo ufanista de Policarpo ganha com isso um enfoque e um método de ação. Dava orgulho que o rio Amazonas fosse o maior do mundo, mas também era necessário adotar medidas que o tornassem mais navegável. Policarpo dramatiza com a própria figura o momento em que o nacionalismo contemplativo e ufanista abraça a ideia de grandes reformas.

---

<sup>4</sup> “A forma de assimilação dessa doutrina [o positivismo] por um e outro [Lima e Euclides] foi muito diversa, como veremos, o que entretanto não impediu que alguns pressupostos mais gerais e a essência ética da doutrina viessem a formar um estrato básico na consciência de ambos, aflorando por toda parte em sua obra e animando o seu projeto político e cultural.” (SEVCENKO, 1985, p. 121).

<sup>5</sup> No romance que publicara anteriormente, Isaías faz o seguinte comentário sobre o positivismo de Teixeira Mendes: “ficava assombrado com a firmeza com que ele anunciava a felicidade contida no positivismo e a simplicidade dos meios necessários para a sua vitória: bastava tal medida, bastava essa outra – e todo aquele rígido sistema de regras, abrangendo todas as manifestações da vida coletiva e individual, passaria a governar, a modificar costumes, hábitos e tradições.” (BARRETO, 1956a, p. 141-142). Isaías descreve uma atitude bastante semelhante à de Quaresma, uma maneira inteiramente abstrata de conceber o mundo.

[...] o major, depois de trinta anos de meditação patriótica, de estudos e reflexões, chegava agora ao período da frutificação. A convicção que sempre tivera de ser o Brasil o primeiro país do mundo e o seu grande amor à Pátria, eram agora ativos e impeliram-no a grandes cometimentos. Ele sentia dentro de si impulsos imperiosos de agir, de obrar e de concretizar as suas ideias. (BARRETO, 1956b, p. 45)<sup>6</sup>

Com algumas poucas reformas, igualar e até superar as nações desenvolvidas seria uma questão de tempo: “pequenos melhoramentos, simples toques, porque em si mesma (era a sua opinião), a grande pátria do Cruzeiro só precisava de tempo para ser superior à Inglaterra.” (BARRETO, 1956b, p. 45).<sup>7</sup>

Mas isso ainda não explica a saída de Policarpo para a ação. Para Sérgio Buarque, o positivismo no Brasil havia sido uma ideologia de gabinete, livresca e, paradoxalmente, mais negativa que positiva. A confiança que tinham os positivistas no poder milagroso das ideias não seria uma forma de rejeição da realidade do país? Eles correspondiam a um tipo de intelectual bastante comum em terras brasileiras, que encontrava na “crença mágica no poder das ideias” uma forma digna de evasão da realidade (HOLANDA, 1995, p. 158-159).

A certeza abstrata que Sérgio Buarque descreve nos positivistas é do mesmo tipo da que encontramos em Policarpo:

É realmente edificante a certeza que punham aqueles homens no triunfo final das novas ideias. O mundo acabaria irrevogavelmente por aceitá-las, só porque eram racionais, só porque a sua perfeição não podia ser posta em dúvida e se impunha obrigatoriamente a todos os homens de boa vontade e de bom senso. [...] E nossa história, nossa

---

<sup>6</sup> Seria possível identificar o período em que o nacionalismo de Policarpo se torna ativo com a implantação do regime republicano, uma vez que o final do romance, com o fuzilamento de Policarpo, se situa historicamente na Revolta da Armada, vencida em março de 1894 pelo Marechal Floriano Peixoto.

<sup>7</sup> Paulo Arantes (1988) considera que o etapismo positivista serviu bem às elites intelectuais como uma ideologia de compensação e acomodação com o atraso brasileiro. As relações sociais atrasadas não eram “problemáticas”, pois constituíam uma etapa do percurso que levava ao progresso.

tradição eram recriadas de acordo com esses princípios inflexíveis. (HOLANDA, 1995, p. 158)

Se trocarmos “as novas ideias” pelo “nacionalismo ufanista”, encontramos aí nosso herói. Até as virtudes que Sérgio Buarque aponta nos positivistas ortodoxos (“probidade, sinceridade, desinteresse pessoal”) são as mesmas que Lima Barreto atribui a Policarpo. Se, em termos práticos, as certezas positivistas favorecem a evasão e não a ação dos intelectuais e se, mesmo em termos teóricos, o grande agente do positivismo não são os indivíduos livres, nem os cidadãos, mas o Estado, então a iniciativa de agir por conta própria, sozinho, para tornar realidade as potencialidades do país, vai ancorar-se noutra orientação ideológica. O que leva Policarpo diretamente à ação é um individualismo liberal.

Individualismo e confiança numa razão universal, além, é claro, das visões nacionalistas, levam Policarpo a enviar o requerimento do tupi ao Congresso. São convicções tão profundas que ele não consegue compreender depois por que é ridicularizado. Do ponto de vista de seu objetivo, a emancipação cultural da nação, a proposta era inteiramente coerente. Todos deveriam ver da mesma forma. Então a razão não era a mesma para todos? Se era correta, pouco importavam as dificuldades concretas e o impacto de proporções revolucionárias da implantação de uma medida como essa. A reforma necessária, baseada na razão e no estudo, devia impor-se a todas as consciências e obstáculos. Aqui a iniciativa individual de se dirigir ao congresso, como um “cidadão brasileiro”, “usando do direito que lhe confere a Constituição”, marca o traço liberal da ação de Policarpo. Mas a ideia de uma reforma radical a ser implantada de cima para baixo, por decreto, aproxima-o do positivismo.

As tentativas na agricultura ressaltam mais uma vez o racionalismo abstrato de Policarpo. Pressupondo as terras férteis e munindo-se de conhecimento técnico, ele pensava em ser um pioneiro, uma espécie de Robinson Crusoe da agricultura brasileira. Mirando-se em seu exemplo, mais um e mais outro o acompanhariam, até revolucionar o campo. Essa era sua expectativa inicial, antes que viesse a se dar conta de que a atividade econômica do país era um sistema bem armado, cheio de interesses, contra o qual seu individualismo econômico iria se quebrar. A área da política é aquela em que Quaresma mais se aproxima do positivismo, na figura do sábio que entrega seu projeto de reformas ao ditador republicano, em quem abstratamente vê “Sully e Henrique IV” (BARRETO, 1956b, p. 185).

Sobre a base de um pensamento rigorosamente abstrato, Policarpo reúne em si um complexo muito próprio em que se combinam de várias formas ideologias de prestígio: o individualismo liberal (baseado na excentricidade, mas com certas condições de partida); o ufanismo, em que a natureza dá a base da afetividade nacionalista; e o positivismo, com sua parte de racionalismo evolucionista e sistematizador.

#### **4 Uma liberdade inútil**

Policarpo só vem a encontrar a sociedade quando se dispõe a transformá-la. Não a conhece antes, instruindo-se de seus controles gradativamente e assimilando aos poucos as relações acomodatórias, ao ponto de se adaptar. Os primeiros contatos já são confrontos, não porque Policarpo tivesse uma intenção de combate, mas porque havia um desencontro enorme entre suas ideias e a realidade.

A ação do romance, como disse antes, separa as tarefas por grandes áreas: a cultura, a economia, a política. Depois de muito estudo, Policarpo não tinha mais dúvidas acerca da grandeza natural de seu país, mas não estava inteiramente certo da “originalidade de costumes e usanças”. Seria preciso intervir para promover uma esfera cultural própria e original. A leitura de historiadores, cronistas e filósofos levam-no à modinha, acompanhada do violão, como “a expressão poético-musical característica da alma nacional” (BARRETO, 1956b, p. 37-38).

O romance começa com o episódio da aula de violão. Policarpo quer disciplinar e transformar a modinha em motivo original de arte e, para isso, contrata como professor um conhecido seresteiro, Ricardo Coração dos Outros. Adelaide, sua irmã, censura-o por se meter com semelhantes companhias (“um quase capadócio”) e a entrada do violão na casa, um instrumento popular e pouco distinto, lhe diminuía um pouco a consideração na vizinhança. Policarpo não dá ouvidos a Adelaide e sequer percebe os prejuízos causados à sua reputação. Ele confia apenas em si mesmo e no seu projeto. As opiniões dos outros, os preconceitos sociais não influem no que ele pensa e faz.

A ironia do narrador, nesse episódio, mostra que ele não segue o entusiasmo de sua personagem, antes se distancia dela.<sup>8</sup> As modinhas

---

<sup>8</sup> Para Oakley (2011, p. 101-105), a base ideológica sistemática da sátira no romance demonstraria uma orientação spenceriana, principalmente em sua aversão a uma

aparecem como algo artificial e já convencionalizado. O desejo de elevação delas se justificava mais pelo palavreado, pelos exemplos históricos do trânsito que tiveram em camadas sociais mais altas no estrangeiro do que pela relação com o Brasil propriamente. A tentativa fracassa porque o major não consegue aprender a tocá-las; é muito rígido, não tem o “dengue” para sentir e acercar-se do instrumento. As modinhas continuam mesmo no seu papel de divertimento popular e ganham uma pequena voga na classe média do subúrbio.

Incapaz de conectar uma tradição original e a arte erudita brasileira, Policarpo se volta para os costumes. As festas e folguedos tradicionais deviam ser praticados; era preciso trazê-los direto da memória popular e reavivar os costumes. Com esse intuito, Quaresma e seu vizinho general, que era do Norte e via nas festas oportunidade de casar as filhas, vão visitar numa localidade afastada uma senhora negra, ex-lavadeira da casa do militar, para que lhes ensinasse antigos usos e canções. Antes mesmo da chegada deles, o narrador prepara a desilusão. Pelo caminho onde passara o rei D. João VI, vindo de Portugal, aponta que não havia vestígios do acontecimento tão significativo para a história brasileira. Da mesma forma, na memória da velha senhora, não restam lembranças das antigas canções. Paira sobre tudo o veredito do narrador: “Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura.” (BARRETO, 1956b, p. 48).

Mas Policarpo não desiste. Se a memória não havia sido guardada pelo povo, ainda existia a opção dos colecionadores e folcloristas. Junto com o general Albernaz, ele vai em busca de um velho poeta, que colecionava e publicava “coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares.” (BARRETO, 1956b, p. 52). Das pastas do folclorista saem várias anedotas, fábulas e o narrador, sempre irônico e distanciado, registra algo de paternalista e condescendente no entusiasmo do colecionador. Policarpo e Albernaz trazem da visita a sugestão de um festejo – o tangolomango –, que Policarpo executa numa festa e o faz desmaiar de cansaço no final, derrotado pelo esforço. Para seu maior

---

“sociedade militar”. O argumento é interessante, mas não se encontram no romance argumentos em favor de uma “sociedade industrial” competitiva, que é a alternativa de Spencer ao militarismo. O herói barretiano, como assinala o mesmo crítico, segue o modelo de Carlyle: é sincero, desinteressado e comprometido com a verdade (OAKLEY, 2001, p. 105-106).

desapontamento, vem a saber depois que o festejo era estrangeiro. A cultura que busca como raiz lhe escapa. Encontra no máximo peças esparsas, sem a grandiosidade e a originalidade requeridas pela Pátria. A grandeza do país contrastava com sua precariedade cultural.<sup>9</sup>

Insatisfeito, mas não vencido em sua obsessão patriótica, Policarpo recorre às culturas primitivas em busca da originalidade brasileira. Ele organiza um sistema de cerimônias e festas baseado nos costumes dos índios, contemplando todas as relações sociais. A proposta era uma reforma cultural completa, em substituição à cultura europeia.<sup>10</sup> Seguindo o tal sistema, Policarpo recebe um dia o compadre e a afilhada em casa chorando e arrancando os cabelos. Esse costume de apertar a mão, explica Policarpo, não era nosso. Deveríamos chorar quando encontrávamos os amigos, como faziam os tupinambás (BARRETO, 1956b, p. 55-56). A perplexidade que desperta em todos desencoraja a medida. E Policarpo atina nesse meio tempo com algo que significaria mudança mais profunda, a exemplo da restauração da língua provençal empreendida por Frédéric Mistral, escritor e lexicógrafo francês.

As meditações e estudos de Policarpo a respeito da língua conduzem-no a medidas ainda mais radicais, que extrapolam o âmbito literário e filológico. Quando Policarpo envia requerimento ao Congresso, solicitando a mudança da língua oficial do país para o tupi-guarani, ele deixa o círculo doméstico e a estreita sociabilidade da vizinhança de subúrbio. O âmbito de ação se alarga, estendendo-se até o centro da vida política. A resposta ao seu gesto vem revelar duramente para Quaresma a separação que existe entre ele e seus compatriotas. Do Congresso, o teor do documento passa para a imprensa, de modo que, de uma hora para outra, a cidade inteira zomba do pedido. Apresenta-se no romance uma espécie de “esfera pública”, que coíbe as pretensões racionalistas e individualistas do major.

---

<sup>9</sup> Uma crônica de Lima Barreto, ainda de 1903, já registrava esse pessimismo: “No Brasil tudo é grande, assegurava Tobias Barreto, exceto o homem, o que ele corroborava com a imagem feliz que bem parecíamos um moço com cabelos brancos.” (BARRETO, 2004, p. 62).

<sup>10</sup> Sérgio Buarque (1995, p. 160) diz que os positivistas foram os exemplares mais acabados da forma de pensar típica de nossa intelectualidade: “Trouxemos de terras estranhas um sistema acabado e complexo de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam.” Nesse episódio, Lima Barreto satiriza tanto os ufanistas quanto os positivistas e ainda a mistura dos dois.

A repartição reage não com zombaria, mas com hostilidade, delimitando o espaço do funcionário burocrático e corrigindo a liberdade imaginada por Quaresma. Os colegas não lhe perdoam a súbita notoriedade, a superioridade nascida fora dos meios burocráticos:

É como se visse no portador da superioridade um traidor à mediocridade, ao anonimato papeleiro. Não há só uma questão de promoção, de interesse pecuniário; há uma questão de amor-próprio, de sentimentos feridos, vendo aquele colega, aquele galé como eles, sujeito aos regulamentos, aos caprichos dos chefes, às olhadelas superiores dos ministros, com mais títulos à consideração, com algum direito a infringir as regras e os preceitos. (BARRETO, 1956b, p. 84)

Policarpo é medido pelos colegas. Ele se imaginava vivendo na sociedade de indivíduos iguais e comprometidos com a pátria, no sistema político que igualava a todos como cidadãos perante a constituição. Imaginava ainda que as ideias eram avaliadas unicamente em função de sua coerência, como um exercício de lógica, sem relação com a sociedade. A dinâmica própria da repartição recoloca Policarpo no meio social. Os colegas veem a proposta de uma nova ordem não como iniciativa cidadã, mas como transgressão. O individualismo excêntrico de Quaresma é pensado pelos colegas como afirmação da “personalidade”, nos termos que Sérgio Buarque de Holanda descreveria duas décadas depois (HOLANDA, 1995, p. 155-157). Os colegas de Quaresma, que tinham de se submeter aos regulamentos e caprichos dos chefes, detestaram que ele, enviando um projeto ao Congresso, se sentisse “com algum direito a infringir as regras e os preceitos”, ou seja, com direito a criticar e a querer mudar as coisas. Um “galé como eles” não tinha essa prerrogativa e Policarpo não estava numa sociedade abstrata de homens iguais ou numa república de cidadãos. Prerrogativas de classe, portanto, normalizavam a excentricidade (ou o capricho?) e a saída da ordem. Roberto Schwarz (1998) já identificara tais prerrogativas nas transgressões do narrador machadiano.

A cada investida de Quaresma, portanto, avultam as relações sociais que o indivíduo abstrato, a bem de sua autonomia, subestima ou desconhece. Mas Quaresma permanece cego a essas demonstrações. Por enquanto, não é a rede de relações sociais que o impede, mas “os inimigos terríveis, cujos nomes o seu delírio não chegava a criar.”

(BARRETO, 1956b, p. 97). Depois de mais algumas trapalhadas com o tupi na repartição e de uma interpelação furiosa do chefe, Policarpo perde o equilíbrio psicológico e vai parar no hospício.

Quando sai do hospital, Policarpo está abatido e melancólico, vive enclausurado em casa. Olga lhe sugere então ir morar no campo, ideia que ele acolhe com entusiasmo. Era um velho desejo seu, para o qual tinha inclusive projetos. A mania patriótica se reativa. Ele vende a casa na cidade e muda-se para um sítio no interior, a duas horas do Rio de Janeiro. Ali, vai tentar revolucionar a agricultura do país. Como de costume, está informado de todas as técnicas e instrumentos, mas o modelo é inadequado, não leva em consideração as dificuldades próprias da terra. Há um primeiro período, muito árduo, de adaptação do funcionário público à vida de agricultor. Até porque, como das outras vezes, Quaresma se lança ele mesmo ao trabalho, inicialmente apenas com a ajuda do agregado e empregado negro Anastácio.

Todas as dificuldades que a terra podia oferecer, Quaresma enfrenta e vence, como as formigas, as pragas, as pestes. Mesmo as agruras do comércio, a falta de lucro e incentivos não são suficientes para derrotá-lo. Mas, das intrigas políticas, ele não passa. Já ressabiado pelos episódios da cidade, Policarpo tenta fugir da política local, até porque se resume a arranjos. Mas em vão. Ao despedir sem apoio as duas partes em disputa, atrai o ódio e a vingança de ambas, que encontram nas leis do Estado e do Município formas de paralisar sua atividade.

As dificuldades da atividade rural e a política local recortam um espaço social para o indivíduo abstrato, que queria ser uma espécie de pioneiro. Registre-se que a ação de Policarpo, produtor de classe média, não alcança os agricultores pobres. Não é por meio dele que aparecem as dificuldades próprias dos camponeses. Até o narrador abre mão da onisciência e deixa que eles mesmos digam quais são seus problemas. O romance apresenta uma conversa de Olga com Felizardo, que explica a ela porque não cultivam as terras improdutivas em volta: “Terra não é nossa...” (BARRETO, 1956b, p. 163).

A concentração da propriedade, a expropriação do homem do campo e a falta de apoio governamental traduzem-se em passividade e imprevidência. Quaresma percebe na prática as relações de poder que garantem o *status quo* e atravancam o progresso econômico da nação. Pensa que havia sido ingênuo com suas tentativas na modinha, no tupi, no folclore. As mudanças tinham de ser mais profundas, era preciso



refazer o sistema político-administrativo. Imaginou “um governo forte, até à tirania” (BARRETO, 1956b, p. 185). Na ocasião, acontece a Revolta da Armada e Policarpo apresenta-se como voluntário na resistência organizada pelo Marechal Floriano Peixoto, para defender e consolidar a República.

Policarpo acredita nesse momento que as reformas teriam de ser impostas pela força. O indivíduo livre, que sonhava em ser um reformador e um exemplo, desespera de suas possibilidades, aliena sua liberdade e entrega seu projeto – seu memorial de reformas – para a ação do grande líder. Nesse episódio, Policarpo encontra-se com os positivistas militares, que o romance irá condenar veementemente pelo fetichismo e pela arrogância.

Mas o que Policarpo esperava achar na guerra? A determinação, a grandiosidade que não achara em lugar algum? Decepciona-se novamente. Não eram projetos, ideias e ações revolucionárias que estavam em jogo. Na verdade, a guerra resumia-se a “fogo para diante”, como dizia o arrogante Fontes, subalterno de Policarpo no batalhão. A convicção republicana não tinha raízes profundas, era um fetiche. A grande maioria, mesmo entre os revoltosos, sequer sabia por que matava e morria, estava ali pelo hábito de obedecer. E o líder, o grande líder, não era mais que o prolongamento, a expressão desoladora de tudo que ele encontrara até aquele momento:

O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso – parecia não ter nervos. (BARRETO, 1956b, p. 208-209)

Não havia nada na aparência de Floriano que figurasse uma expressão individual. Policarpo descobrira que o indivíduo comum não tinha poder para mudar as coisas, mas jogara suas expectativas noutro tipo de indivíduo: o tirano com poderes excepcionais, rigorosamente diferente da comunidade que o formara. A esperança de Policarpo no indivíduo trouxera-o do requerimento ao Congresso ao apoio à ditadura republicana. Ele queria que Floriano fosse um indivíduo extraordinário, uma espécie de Sully, mas descobre no ditador nada mais que a “personalidade” do familismo brasileiro. “A sua concepção de governo não era o despotismo, nem a democracia, nem a aristocracia; era a de uma tirania doméstica.” (BARRETO, 1956b, p. 212).

Enquanto Policarpo oferece voluntariamente a vida, Floriano sequer dá atenção a seu memorial. Não por discordar, mas por indiferença.<sup>11</sup> E quando um Policarpo horrorizado protesta, em carta ao marechal, pela execução sumária dos prisioneiros de guerra, é ele mesmo preso, sem direito a sequer ser informado do motivo.

Na prisão, atordoado e sozinho, Policarpo faz o movimento negativo completo: “A pátria que quisera ter era um mito.” (BARRETO, 1956b, p. 284). Volta-se então para si mesmo, pergunta-se por que não tinha ido viver em paz, casar e ter filhos como todo o mundo. No momento seguinte, resiste ao desespero, pensa que não teria sido em vão se houvesse outros que continuassem a lutar. E desanima porque não vê saída. Policarpo é fuzilado e encena a falta de horizonte histórico do seu desejo de mudanças. O fecho do romance arrisca um vago olhar adiante, baseado na historicidade das coisas humanas. O passado traz a memória de lutas e desolações, mas também de orgulho e bravura. O presente é desesperador, mas há sempre os que lutam. “Esperemos mais”, diz por meio de Olga (BARRETO, 1956b, p. 297).

Recapitulando, acompanhamos um Policarpo com muitas possibilidades de agir. Ele tenta aprender violão, contra os preconceitos da época; é solitário, mas tem inserção social suficiente para propor festas e realizá-las; pode enviar um requerimento ao congresso; pode comprar um sítio para fazer suas experiências em agricultura; pode arcar com as condições desvantajosas na negociação de seus excedentes; pode negar-se a compactuar com os ajustes políticos, ainda que sofra as consequências; pode largar tudo e apresentar-se como voluntário no exército; tem acesso ao homem mais poderoso da nação, o marechal Floriano, para lhe entregar um projeto; pode enviar carta de protesto, mantendo-se coerente até o fim aos seus valores.

---

<sup>11</sup> “[...] a expressão-chave *indiferentismo* dava então a volta no pequeno mundo de nossas elites, acabrunhadas pelo caráter ‘amorfo e dissolvido’ (outra expressão de época) do povo brasileiro, graúdos e miúdos arrastados juntos no mesmo ‘torvelinho da indiferença’, sem embargo dos primeiros levarem vida muito boa.” (ARANTES, 1988, p. 188). O trecho refere-se ao período ainda imperial e escravocrata, mas pode ser estendido sem anacronismo à Primeira República. O episódio com a agricultura no romance desmistifica a “indiferença” das populações rurais e denuncia as relações de opressão no campo: latifúndio, coronelismo e abandono dos pequenos pelo poder público.

Policarpo tem chance de agir, percorrendo o caminho aberto pelo liberalismo burguês. Sua posição abstrata de indivíduo autônomo é garantida o máximo possível pelo autor, considerando as condições brasileiras, e reforçada com certas características de personalidade: introspecção, tenacidade, sensibilidade, boa índole. Toda essa liberdade, entretanto, vai sendo corroída pela impotência, à medida que a narrativa avança. As razoáveis possibilidades de agir aparecem confrontadas com sua impossibilidade de mudar o que quer que seja. Mecanismos de coerção social apresentam-se em amplo leque, desde a exposição ao ridículo até o fuzilamento. A rede de relações sociais se completa e todos os impedimentos funcionam dentro dela. Os indivíduos, se é que existem, são impotentes e terminam por entregar (inutilmente) seus projetos aos ditadores. O individualismo, como forma de olhar para a complexidade social e a duração histórica, leva o indivíduo a um impasse e a um beco sem saída.

O percurso em busca da nação, com a passagem obsessiva de uma tentativa a outra, revela a Policarpo e ao leitor que não existe no Brasil uma nação formada sobre a base de um projeto coletivo. É essa falta de liames coletivos – em que pese o funcionamento de todas as instituições –, que explica no romance desde por que as pessoas do povo esqueceram suas histórias, os camponeses vivem miseráveis ao lado de terras improdutivas, até porque os soldados lutam alienados na guerra e podem ser fuzilados sumariamente, a mando de um tirano no governo.

É digno de nota também que os muito ricos não sejam incluídos nos planos de reforma de Policarpo. O romance é uma exploração das possibilidades de mudança a partir da classe média. Mas a ausência das elites também dá a pensar que nem o ingênuo Policarpo teria a ilusão de que elas seriam atores num projeto nacional, coletivamente construído.

### Referências Bibliográficas

ARANTES, P. E. O positivismo no Brasil. *Novos Estudos*, CEBRAP; São Paulo, n. 21, p. 185-194, julho de 1988.

BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARRETO, L. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a. [Obras Completas de Lima Barreto, v. I].

\_\_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Editora

- Brasiliense, 1956b. [Obras Completas de Lima Barreto, v. II].
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956c. [Obras Completas de Lima Barreto, v. IV].
- \_\_\_\_\_. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v. I.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- DUMONT, L. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- FIGUEIREDO, C. L. N. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OAKLEY, R. J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Unesp, 2011.
- PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



## **A rotina de sinha Vitória: sonhos num mundo recalcitrante**

### ***Sinha Vitória's routine: dreams in a recalcitrant world***

Hermenegildo José de Menezes Bastos

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil.

hjbastos@unb.br

**Resumo:** Neste trabalho procuramos salientar o caráter não determinista de *Vidas secas* a partir da leitura do capítulo “Sinha Vitória”. Aí representa-se e apresenta-se o dia a dia massacrante da personagem no espaço físico e social da fazenda, num mundo cerrado e opressivo de onde ela e os seus aparentemente não podem sair. Tomamos o capítulo como um microcosmo da vida brasileira dos anos 30 do século passado. Evidenciam-se aí os limites estruturais do capitalismo brasileiro, mas, ao mesmo tempo, discute-se a possibilidade de sua superação. Sinha Vitória vive essa situação extrema sem se deixar reduzir na sua humanidade, reflete sobre as possibilidades extremas de superá-la. A leitura que o intelectual Graciliano Ramos faz do Brasil confunde-se com a leitura da personagem, mas ao mesmo tempo distancia-se.

**Palavras-chave:** *Vidas secas*; realismo; figuração da humanidade da personagem; os limites estruturais do capitalismo; as possibilidades objetivas de sua superação.

**Abstract:** In the present article we intend to emphasize the non-deterministic nature of *Vidas secas* (Barren Lives) departing from a reading of the chapter “Sinha Vitória”. It portrays the character’s tiring routine in the physical and social space of the farm, in a closed and oppressive world from which she and her kin apparently can not escape. The chapter is taken as a microcosm of Brazilian life in the 1930s. The structural limits of Brazilian capitalism are made clear, but at the same time the possibilities of overcoming it are discussed. Sinha Vitória lives this extreme situation without letting her humanity be reduced and reflects on the extreme possibilities of overcoming her predicament. The analysis of Brazil offered by the intellectual Graciliano Ramos blends in with that of the character, but at the same time it distances itself from it.

**Keywords:** *Vidas secas* (Barren Lives); realism; character’s humanity portrayal; structural limits of capitalism; objective possibilities of overcoming.

Recebido em 25 de maio de 2015.

Aprovado em 28 de julho de 2015.

“O mundo é grande.” (Fabiano em *Vidas secas*).

A unidade do capítulo “Sinha Vitória” resulta da conjugação de duas projeções das experiências da personagem: por um lado, o desejo de ter uma cama de couro como a de seu Tomás da bolandeira, por outro, o medo de que a seca retorne. Não são meros exemplos de alegorias transcendentais. São duas projeções extremas e contrapostas (mas conjugadas), imanentes à vivência da personagem: a primeira é um desejo de conquistar a dignidade humana, propiciado pela chegada da chuva e pelo trabalho dela e de Fabiano na fazenda, enfim, pela melhora relativa de vida; a segunda é o medo de que a mudança de fortuna não se consolide e que todos tenham que voltar à estrada fugindo da seca. Nas duas projeções se evidenciam os limites (que não são naturais, é claro, mas sociais) impostos à ação humana e com eles um mundo recalcitrante, obstinado, que parece resistir a qualquer mudança. Tudo

isso é apresentado ao leitor como uma situação concreta vivida pela personagem. A narrativa em terceira pessoa, mas em discurso indireto livre, é um recurso do autor para construir um narrador que se aproxima da personagem, preservando, porém, uma distância entre os dois. As reflexões sobre a condição de opressão e sobre as possibilidades de superá-la são da personagem e também do narrador, representante do escritor, um intelectual brasileiro dos anos 30 do século XX.

O leitor acompanha o movimento de sinha Vitória pela fazenda, um movimento dentro de um tempo enrijecido e convertido em espaço, em si mesmo uma espécie de confinamento. A fazenda é o espaço de produção da sobrevivência e reprodução da sujeição e domínio, não apenas de sinha Vitória e sua família, mas da sociedade representada no romance, o Nordeste brasileiro, o Brasil dos anos 30, mas com a dimensão universal própria da ficção de Graciliano Ramos.

Não é sequer o tempo de um dia, mas é o suficiente para que o leitor perceba a rotina de sinha Vitória. Ela executa tarefas, ao mesmo tempo, porém, pensa, reflete sobre sua condição, mistura recordações com o sonho, projeta expectativas, procura lidar com as ameaças, revolta-se às vezes, outras vezes se entenece. Mais do que isso, ela se bate contra os seus próprios limites e antevê a possibilidade de superá-los. Os limites se mostram em todos os momentos e lugares, parecem sobre-humanos, eternos. Parecem sujeitar os personagens, como se estes fossem meros joguetes.

As reflexões são muito mais amplas do que parecem, extrapolam a situação individual da personagem, como também a situação do grupo familiar. É uma reflexão sobre o país e sobre o mundo, conduzida pelo narrador, mas não como se este colocasse uma tese, sim como uma situação efetivamente vivida pelos personagens. O inesperado da situação está em que: 1º) a personagem, contrariando um preconceito de classe, pensa; 2º) o pensamento não se dá de modo disciplinado e metódico, mas de modo prático, por assim dizer, uma vez que o esforço por compreender a realidade se dá enquanto ela se movimenta em torno do fogo e da fazenda. Não se trata, portanto, em *Vidas secas*, da supremacia do pensamento lógico-racional, mas, sim, da afirmação da práxis como caminho para o conhecimento.

É uma situação dramática. A personagem pensa e discute com o leitor sobre o mundo. Na caminhada em torno da panela em que “prepara a boia”, ela se pergunta “Em que estava pensando?” ou “Onde tinha a cabeça?” As perguntas são dirigidas também ao leitor, a quem também



cabe organizar esse pequeno mas complexo mundo de experiências miúdas: “Em que estava pensando?” – na cama, na seca, no papagaio, na vida de bicho, na dignidade inalcançável...? –, “Onde tinha a cabeça?” – em outro lugar para além daqueles limites na aparência intransponíveis? Como são duas projeções, o desejo e o medo se combinam e se repelem na imediatez vivida. O medo de que a seca retorne (a projeção ruim) e o desejo de possuir a cama (a projeção boa) perturbam a rotina.

As perguntas “Em que estava pensando?” e “Onde tinha a cabeça?” poderiam ser, num contexto bem diverso, formuladas por um personagem como Luís da Silva de *Angústia*. Mas a diferença é importante: Luís da Silva formula perguntas semelhantes, mas elas não geram respostas. Formuladas por sinha Vitória, elas impulsionam a personagem.

Sinha Vitória dialoga consigo mesma, mas tendo sempre presente o mundo objetivo da sua situação. E há uma lógica aí – a do mundo como ele está constituído, mas trazendo, dentro dele, a possibilidade de superá-lo. Cabe ao leitor elevar-se o suficiente para entender a sua complexidade: a possibilidade não é externa ao mundo como uma utopia, se constrói aí dentro desse mundo como sua superação. Sinha Vitória, embora confinada naquele tempo-espaco, não é um mero joguete da situação. Ela pensa. E se o desejo, a projeção boa, não pode ser realizado, a situação radicaliza-se. Com isso, a projeção má ganha outro sentido.

As sugestões do narrador são fortes: desde o início a “nuvem de cinza” parece já conter a possibilidade tão temida da seca. Outras nuvens depois se impõem, são nuvens também cinzas e de mau agouro, ameaças, entre elas a lembrança do papagaio, sacrificado num momento de absoluta miséria, o mormaço levantado da terra queimada, as folhas amarelas da catingueira. Sinha Vitória só tinha medo da seca, mas se tranquiliza quando vê que Fabiano ronca com segurança: “Provavelmente não havia perigo, a seca devia estar longe.” (RAMOS, 2008, p. 44).

A rotina se impõe como uma situação extrema. Os limites que aprisionam sinha Vitória são de um mundo em que o tempo se converteu em espaco e que, como tal, parece não se abrir para o devir. Os sonhos não são só dela, pois representam a possibilidade extrema de superação do mundo recalitrante. Situação e possibilidade extremas se apresentam como realidade a que não se pode escapar.

O capítulo é, como os demais, nem curto nem longo: tem a extensão que lhe é própria, é do tamanho que deve ser. Como capítulo de um romance – este, sim, uma unidade narrativa completa –, representa os

confins do mundo em que vivem ou são obrigados a viver sinha Vitória e sua família. Aí tudo se presentifica: tempo e espaço, a dura realidade, o desejo, a ameaça, os habitantes da fazenda, o patrão, seu Tomás da bolandeira, o além da fazenda, a cidade longínqua, a estrada de onde vieram e para onde terão que voltar. O pequeno mundo de sinha Vitória inclui também o leitor no seu diálogo com o narrador, não apenas em decorrência do ato mesmo de leitura, mas também porque ele, leitor, é personagem dessa narrativa que é o Brasil e o sistema-mundo capitalista.

O leitor se depara com um mundo diminuído, estranha-o, mas logo percebe que ali não há qualquer complacência para com os personagens, nenhum paternalismo, e que o mundo diminuído não tem nada de pitoresco. As qualidades realistas são da escrita, mas também da sociedade que por meio dessa escrita radical tenta tomar consciência de si própria. Por não ser uma representação realista no sentido restrito e empírico do termo, que procurasse reproduzir nos seus detalhes o dia a dia da personagem, e como, pelo contrário, procura apresentar esse dia a dia na sua qualidade essencial, o narrador se restringe aos gestos decisivos. É um outro realismo, que reorganiza o mundo da experiência imediata, extraindo daí as conexões que teimam em se ocultar.

A qualidade realista de *Vidas secas* está, não em reproduzir a realidade extensiva, mas em evidenciar as suas conexões. Como as conexões não estão à vista, e é sobre elas que sinha Vitória tenta pensar, elas são mais do que reproduzidas, são produzidas pelo romance. Sobre elas tenta pensar o autor e cabe ao leitor também pensar. A *mimèsis* é ativa, é *poièsis*. A obra produz (no sentido aristotélico de ação produtiva, poética) o sentido. Em *Vidas secas*, porém, produzir o sentido não quer dizer inventar um sentido qualquer, quer dizer, sim, que o sentido da vida humana não está dado e depende da ação humana. Em “Sinha Vitória” a questão é, pois, esta: desumanizados, os personagens perderam de todo a condição de decidir sobre sua própria vida? A pergunta se volta também para o leitor. Sinha Vitória se inquieta: “Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas?” (RAMOS, 2008, p. 44). O leitor, por sua vez, deve refazer a pergunta em outra perspectiva.

Essa questão é central quando se discute a especificidade do realismo brasileiro e, ainda mais, o realismo de Graciliano Ramos. A possibilidade de mudança histórica está presente no horizonte dos anos 30 do século XX no Brasil, como afirma João Luiz Lafeté (2000). Entretanto, mesmo dentro da obra de Graciliano Ramos convém diferenciar *Vidas*

*secas* de *Angústia*. Não trataremos dessa questão aqui. Convém apenas ressaltar o traço épico de *Vidas secas* que, se não o faz melhor do que os demais romances do autor, confere-lhe uma particularidade: o conhecido pessimismo do autor cede lugar, não a um otimismo qualquer, mas a uma visão direcionada para o futuro.

Sobre pessimismo e otimismo em *Vidas secas*, convém ter em mente a observação de Carpeaux de que *Vidas secas* é o romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista de Graciliano. No seu magistral ensaio de 1978, Carpeaux visava a construir uma visão geral do romancista (“Vou construir o meu Graciliano Ramos”, diz ele). Não há o que questionar no ensaio. O aspecto político, no sentido amplo, entretanto, deve ser ressaltado: enquanto João Valério, Paulo Honório e também Luís da Silva se encontram no instante final de um percurso histórico, sinha Vitória e Fabiano (e, ainda mais, os meninos), não estão presos a um projeto envelhecido, a não ser como as suas maiores vítimas. Não têm nada a perder.

Voltemos a “Sinha Vitória”. Nesse capítulo, como nos demais, o narrador, graças ao discurso indireto livre, aproxima-se ou distancia-se do personagem, identificando-se ou distinguindo-se. Mas em nenhum momento aparece aquela condescendência, bastante comum na ficção brasileira do regionalismo pitoresco, que denuncia o sentimento de superioridade do intelectual. O narrador – mediação do escritor – não tem o domínio da situação, tampouco ele sabe aonde tudo aquilo vai dar. (O diálogo final do romance, de que participam sinha Vitória, Fabiano e também o narrador nos dá uma visão clara disso. Trataremos dele mais adiante.)

Aí temos o mundo visto por sinha Vitória. Não a visão de mundo de sinha Vitória, como algo cerrado, consolidado, ou uma ideologia, mas a representação do modo de como ela percebe e vivencia o mundo enquanto age e pensa. Da ascendência intelectual que ela tem sobre Fabiano, trataremos ao final.

Os limites estruturais dos personagens de *Vidas Secas*, aqueles que lhes impedem de transformar a vida e o mundo – a propósito deles a crítica também tem falado, às vezes, de modo abusivo, de rudeza, pobreza de linguagem e dificuldade de entender o mundo etc. – ganham na obra um sentido positivo: se transformam no lacônico estilo do escritor, estilo este tão ressaltado pela crítica e que dá a Graciliano Ramos um lugar único na ficção brasileira. Quer dizer: os limites não são aceitos passivamente pelo escritor, mas tomados como condição objetiva a ser

superada. Os limites se convertem em força construtiva: não apenas a vida é seca, mas também a forma do romance. Vemos aí o trabalho do artista que visa, não apenas à constatação dos limites, mas à sua superação e à transformação da realidade.

Tomar os limites como intransponíveis, como condições que esmagam os personagens retirando deles qualquer possibilidade de superação significaria fazer da obra de arte uma simples constatação das condições desumanas. Daí o nosso capítulo potencializar o contraponto entre os sinais da seca que outra vez se avizinha e o desejo da cama de couro.

A cama de couro é o que vai além do mundo em que eles vivem, mas se projeta a partir dele. Afinal, ela traz em si a marca das relações humanas desiguais. Se ela não está disponível, entretanto invade a alma de sinha Vitória e termina por contaminar a rotina, dando-lhe um sentido diferente. O desejo não está disponível, mas é necessário continuar alimentando-o como ao fogo nas achas de angico. Aliás, o fogo é um símbolo central nessa narrativa: é o sol abrasador que virá com a seca e cujas labaredas queimarão a terra e os seres que nela vivem; é também uma força que mantém acesa a chama da vida.

O narrador valoriza o “primitivismo” dos personagens, porque eles guardam consigo algo que aqueles que o submetem perderam – exatamente o caráter primitivo, o contato mais direto com a natureza, a dimensão telúrica (e talvez épica) da vida. Os que estão distante dali, o patrão, o próprio escritor e o leitor de Graciliano Ramos, habitam outra parte do mesmo mundo, ou um outro estágio seu – aquele em que o processo de fetichização já se completou. Poderão sinha Vitória e sua família reabrir esse processo, não tomá-lo por acabado, fazerem outra história?

O leitor na verdade acompanha o olhar do narrador que percorre esse mundo recalitrante. O olhar percorre a fazenda, pousa nos objetos, nos animais, em Baleia, nos meninos e em Fabiano, que dorme. É esse movimento parece querer quebrar os limites, ir além da fazenda, pôr os pés na estrada.

Agir e pensar, a conjugação das duas coisas se repete com frequência em *Vidas Secas*. Veja-se a movimentação do menino mais novo, que procura imitar o pai e almeja ser como ele quando crescer; pense-se na movimentação do menino mais velho na sua luta por entender as palavras. A experiência de sinha Vitória no nosso capítulo é semelhante à de Fabiano em “O mundo coberto de penas”. No capítulo “O mundo coberto de penas” a reflexão é tão forte que dá a impressão que Fabiano

está de alguma forma lendo as vidas secas, não o romance evidentemente, mas a configuração que subjaz a ele. Ser um homem ou ser um bicho, pergunta Fabiano, e a pergunta reformula-se no questionamento de sinha Vitória: é impossível ter uma cama de couro e viver como gente?

As labaredas a incomodam, ela limpa o rosto. Baleia, por sua vez, se encanta com as estrelinhas vermelhas e pelo seu encantamento ganha um pontapé, injusto. Os meninos são deixados longe e Fabiano, dorme. O mundo é só dela e do seu desejo. Mas não é um desejo solitário, ela pensa pelo grupo. É um desejo coletivo.

A contraposição das duas experiências é organizada pelo narrador. Desde o início do capítulo – quando o que a move no íntimo é o desentendimento com Fabiano sobre a cama – as faíscas e as labaredas do fogo da comida que ela prepara lhe trazem o pressentimento do retorno da seca. Ela caminha de um para outro lado, zanga-se com Baleia, controla os meninos e a vaca laranja. Ela amanhecera “nos seus azeites”. O desentendimento foi forte e grande. Eles trocaram agressões. Fabiano criticara os gastos com o sapato de verniz que, além de caro, não cabiam direito nela. Ele chegara a compará-la com o papagaio de triste memória. Ela revidara lembrando que Fabiano gastava dinheiro na feira com bebida e jogos.

Mas agora ela está só e procura refletir sobre tudo isso. Fabiano ainda dorme e ronca. Ela caminha, o leitor segue-a pelos quatro cantos da fazenda. Ela caminha, e pensa. É admirável a composição dos parágrafos em que as ações de sinha Vitória vão sucedendo-se uma às outras, aparentemente a esmo, mas num ritmo de quem percorre o pequeno mundo onde habita e demarca outra vez os seus limites. O mundo é um espaço de confinamento e superá-lo significa retomar o tempo como devir.

Sinha Vitória em nenhum momento se anula. Permanece sempre querendo entender o que se passa com ela. Jamais abdica disso: os acontecimentos têm sentido, embora sejam meio misteriosos. Convém, então, entender que o que se passa com ela, ou seja, o conjunto de ações que configuram o romance evoca o que se passa no país. “Onde tinha a cabeça” é uma pergunta que dá bem a ideia das limitações de entendimento da situação brasileira.

Em *Vidas Secas* os esquemas que estavam à disposição do homem comum do povo, mas também dos intelectuais naquele momento, se revelam inoperantes. Aí Graciliano narra as dificuldades de entendimento do país. As mudanças ocorridas nos anos 30 não resolveram os problemas anteriores. A falsa modernização não foi capaz de dar uma nova forma

ao país. A situação colonial e o escravismo não foram abolidos, apenas ganharam nova roupagem. Mas quais são as novas perspectivas? Em que estavam todos pensando? Fabiano e sinha Vitória tentam à sua maneira pensar sobre isso. O intelectual Graciliano Ramos também. Aí ele se coloca na contramão do ideário paternalista da esquerda de sua época, que pregava a necessidade de doutrinar o homem do povo.

Mas os pensamentos de sinha Vitória são complexos. Ela é capaz de formular perguntas históricas. Se não tem as respostas, tampouco as tem o intelectual. As elites brasileiras dos anos 30 do século XX não sabem bem onde têm a cabeça nem em que estavam pensando. Apenas acomodam-se ao novo estágio do capitalismo e se organizam para tirar algum proveito da sua renovada condição colonial. Uma situação estável, ao que parece. Mas os pensamentos de sinha Vitória vão noutra direção: é preciso desfazer a estabilidade, construir um outro caminho com os seus pés de andarilha.

O leitor acompanha o movimento de sinha Vitória pelo espaço de confinamento e é levado, pelo trabalho do escritor, a pensar nas perguntas históricas que ela formula dentro do seu “horizonte acanhado”.

As perguntas são também do narrador, como já dissemos, mas são colocadas com a objetividade da terceira pessoa. Na verdade, *Vidas secas* não poderia ser mais um romance em primeira pessoa, como são os três primeiros do autor. Se em *S. Bernardo*, romance em primeira pessoa, o protagonista Paulo Honório é um antigo trabalhador da roça que ascendeu na escala social e quer, então, narrar a sua história, sinha Vitória e os seus ainda não completaram os seus périplos, a sua história não está aí para ser narrada como algo já feito e terminado. Paulo Honório contempla os seus destroços. Quanto aos personagens de *Vidas secas* não há destroços para narrar e contemplar. Há chão para andar. (Decorreria disso o relativo otimismo que Carpeaux assinala em *Vidas secas*?)

A princípio, Fabiano pensa que, economizando na roupa e no querosene, poderiam comprar a cama de lastro de couro. Isso logo se mostra impossível: sinha Vitória lembra que eles já se vestiam mal, as crianças andavam nuas, e já se privavam de luz ao anoitecer. Eles se desentendem, e foi por isso que ela acordou “nos seus azeites”.

É então que, enfrentando a impossibilidade de adquirir a cama, sinha Vitória se pergunta “em que estava pensando”. Percebe que tinha se distraído, procura se concentrar e olha o chão, vê os pés de andarilha, o que sugere a seca e a fuga.

Sinha Vitória esquecera o passado, a vida começara na fazenda, onde desfrutaram de uma vida melhor, até mesmo de “um começo de prosperidade”. Eles “eram quase felizes”. O que aperreia sinha Vitória era não ter direito à cama. O pensamento dela vagueia e o leitor o segue. É preciso muito esforço para isolar o objeto do desejo, diz o narrador, e esse esforço não cabe apenas a sinha Vitória, mas também ao leitor.

A cama afinal se mostra como inatingível e de alguma forma misteriosa. Suscita associações extravagantes. Chupando o cachimbo, a personagem lança uma cusparada que atravessa a janela e vai cair no terreiro. Como num pensamento mágico, imagina que, se cuspisse outra vez e a cusparada atingisse o terreiro, “a cama seria comprada antes do fim do ano.” Mas falha várias vezes. O pensamento mágico se revela ineficaz. Sinha Vitória é posta à prova na sua experiência cultural. As rezas e curas tão corriqueiras em *Vidas secas* são questionadas. Mas não numa posição de arrogância do narrador intelectual que pregasse a superioridade do pensamento lógico-racional. Trata-se, antes, de uma questão histórica, no sentido de que esses momentos são para os personagens momentos extremos que exigem um novo exercício da percepção e do entendimento. Sinha Vitória e sua família são postas à prova a cada momento, o que culmina no capítulo final. O narrador une-se a eles, numa reflexão sobre o momento histórico do Brasil. As situações exigem superação.

Não convém tomar a cama de vara como uma alegoria. Não há aí a transcendência alegórica. Não é tampouco um simples sinal de status. É a condição humana física da vida. Um lugar onde o casal pode dormir como gente. Não é um geral que se particulariza num exemplo. Lukács na sua *Estética* cita Goethe a propósito da diferença entre símbolo e alegoria: se o poeta busca a singularidade correspondente ao geral, nasce a alegoria; se vê o geral no singular, nasce o símbolo. Na alegoria o singular é um exemplo. Pelo contrário, aquele que capta vivamente a singularidade recebe ao mesmo tempo com ela o geral, sem dar-se conta ou dando-se conta disso mais tarde. O singular representa o geral, não como sombra ou sonho, mas como revelação viva e instantânea dele (GOETHE apud LUKÁCS, 1967, p. 424).

O pequeno mundo de sinha Vitória se mostra todo ao leitor, mas este se enganará se tomar essas coisas miúdas como exóticas e pitorescas. Há nelas a gravidade da tragédia, a reversão da fortuna que se avizinha. Então, se não é possível realizar o desejo de ter uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira, a outra situação extrema se impõe. O desejo de dignidade humana é inalcançável naquelas condições.

No capítulo final, “Fuga”, todas as questões se recolocam outra vez, mas como numa síntese poderosa. As situações e reflexões anteriores são potencializadas. (Vê-se, assim, que *Vidas secas* é uma unidade narrativa e que a expressão “romance desmontável”, usada por Rubem Braga para caracterizar o romance, deve ser entendida com cautela; cf. BUENO, 2006.)

Acompanharemos agora o diálogo de sinha Vitória com Fabiano do capítulo final. Na caminhada, são “quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos.” Os meninos vão à frente, andam mais rápido. Baleia já não existe, converteu-se num remorso. O seu sacrifício, nunca plenamente justificado, agora pesa como nunca. Sinha Vitória e Fabiano podem rever toda a experiência passada e tentar entender o momento extremo.

Ela “tinha sempre razão” – pensa Fabiano sobre sinha Vitória. Mas, e se em outras paragens ele não puder vaquejar, poderá fazer outras coisas, poderá ter outras ocupações. Sinha Vitória combatia as dúvidas de Fabiano:

Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? [...] Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

— O mundo é grande. (RAMOS, 2008, p. 123).

As palavras de sinha Vitória encantam Fabiano, convencem-no. “Sim senhor. Que mulher!” – ele pensa. Aqui a magia retorna, e sinha Vitória não deixa de ter uma dimensão, não sobre-humana, mas de valor humano mais elevado. Tomado por essa força, Fabiano passa a acreditar que eles “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida.” E então se dirigem convencidos para o sul.

As duas expectativas em torno das quais se organiza o capítulo “Sinha Vitória”, que se revelam inicialmente como opostas, de certa forma se conjugam ao final: abandonar a fazenda, voltar à estrada, e agora em direção ao sul, se apresenta como a única forma possível de



alcançar a dignidade humana que a cama de seu Tomás da bolandeira inicialmente simboliza. A fazenda, que no início do romance é o oásis no deserto, agora é o espaço do confinamento. O deserto se expandiu, recobriu o oásis. O mundo recalcitrante é o mesmo do início, se reproduz, mas, ao se reproduzir, se reestrutura. A cama desejada e a seca temida se opõem, mas uma termina se revelando na outra. No fim, quando a seca obriga-os a abandonar a fazenda e voltar à estrada, é o desejo de conquistar dignidade humana que lhes dá esperança. Era aí que sinha Vitória tinha a cabeça.

A fuga para a estrada é uma possibilidade extrema tornada real pela ausência de condições de permanecer na fazenda: “A vida na fazenda tornara-se difícil.” A relativa melhora é passageira. A rotina então é quebrada e em seu lugar nada se coloca. O capítulo final é uma discussão sobre os destinos da família e também sobre os rumos da história. Trata-se de uma fuga antes de tudo, porque eles não se despedem do patrão: “Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido.” (RAMOS, 2008, p. 117). Mas, ao final, Fabiano e sinha Vitória passam a entendê-la como mudança.

Após caminharem três léguas, param para um breve descanso. A incerteza toma conta ainda de Fabiano. Ele ainda não acredita que aquilo seja de fato mudança. Depois de algum tempo, sinha Vitória aproxima-se dele. Ela precisa falar. Aproxima-se dele, buscando amparo, e dá início a uma longa conversa. Falam do passado confundido com o futuro. Ela pergunta “Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?” A pergunta parece despropositada a Fabiano (“palavras incompreensíveis”) e, seguramente, para nós leitores também. Fabiano anda meia légua antes de tentar responder. O leitor terá alguma dificuldade em entender a relação entre as perguntas e as respostas. Mas aí vai se decidir qual a direção que de fato tomarão.

Fabiano demora em responder e quando o faz formula também algo difícil: “A princípio quis responder que evidentemente eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos. Eram outros para bem dizer.” (RAMOS, 2008, p. 121). Mais do que difícil, a resposta, para manter-se no nível da pergunta, assume um tom meditativo, revelando a presença forte do narrador.

A resposta de Fabiano parece traduzir a pergunta de sinha Vitória dando-lhe um sentido mais palpável. Mas ela insiste: “Não seria bom tornar a viver como tinham vivido, muito longe?” Fabiano hesita em

responder. “Talvez fosse, talvez não fosse” – se o longe é uma casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás, então tudo bem, mas na fazenda viveriam sempre assustados.

Com as respostas aproximamo-nos do mundo da experiência concreta dos personagens. As perguntas, entretanto, podem ser entendidas de outra forma: eles eram o que tinham sido – seres humanos reais, mas sua humanidade foi expropriada, sua vida foi consumida no trabalho que dá lucro ao patrão. Por isso são outros hoje, diversos do que são. Fabiano se volta querendo ainda ver a fazenda que deixara para trás. Depois repele a lembrança: “Que fazia ali virado para trás?”

É difícil concordar com alguns críticos de *Vidas secas* que veem o romance como um ciclo reproduzindo algo como o eterno retorno. O capítulo “Fuga” problematiza a repetição, questiona passado, presente e futuro. É necessário tomar um rumo diverso do que vinha sendo tomado, que era procurar abrigo na fazenda quando chegam as chuvas. Sinha Vitória e Fabiano recusam repetir a experiência. É nesse sentido que convém entender os capítulos “Sinha Vitória” e “O mundo coberto de penas” como momentos de autoconsciência dos personagens. (À sua maneira, os capítulos “O menino mais novo” e “O menino mais velho” são também momentos de provação no caminho do amadurecimento dos dois meninos.)

No parágrafo final do capítulo várias vozes se cruzam: a de sinha Vitória, que prefere enfrentar o desconhecido a continuar aquela vida de bichos (assim ela expressa sua esperança na viagem); a de Fabiano, que desconfia, mas se encanta com as palavras dela – ele fica contente e termina por acreditar nessa terra “porque não sabia como ela era nem onde era”; a do narrador que, embora não desqualifique as palavras deles, se mantém a uma distância crítica.

O diálogo final entre sinha Vitória e Fabiano é possível porque os dois, apesar de tão próximos e aparentemente idênticos, guardam valiosas diferenças entre eles. O leitor de *Vidas secas* não terá muita dificuldade em perceber que ela tem uma superioridade intelectual em relação a ele. Entretanto, é mais difícil entender o que a superioridade significa e como ela funciona no romance. Ela é funcional porque permite o diálogo: Fabiano tem o que aprender com sinha Vitória, e essa aprendizagem tem valor, não só para ele, como para o grupo. Além do mais, essa aprendizagem entra no lugar daquela que valorizava o papel do intelectual e sua supremacia sobre o homem do povo. Ela significa que o povo tem a aprender consigo mesmo.

Nesse sentido, se entende também a distância crítica do narrador. Muitas vezes ele enfatiza a superioridade, mas não a toma como fato consumado. O diálogo é um processo, e isso não significa simplesmente desvalorizar Fabiano frente a sinha Vitória. Significa que a realidade é de difícil entendimento, mas que pode ser entendida. Deve-se dizer ainda que se a realidade pode ser entendida, não é de uma vez para sempre, mas como situações que se renovam. Por isso os personagens também se renovam. E daí também a importância do diálogo entre os dois personagens.

### **Referências bibliográficas**

- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967. v. 4
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 105. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

## **Faces do realismo no retrato da Amazônia brasileira**

### ***Facets of realism in the portrayal of Brazilian Amazon***

Marli Tereza Furtado

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.

marli.tareja@hotmail.com

**Resumo:** O texto analisa o papel do escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) na construção de uma série romanesca, que retrata a Amazônia brasileira, rasurando o conceito tradicional de realismo: aquele que insiste na objetividade e na fidelidade da cópia. Parte-se da recusa do autor em aceitar, como técnica, o resultado do que ele chama de autor com uma kodac na mão e vai-se demonstrando como ele sedimenta, pouco a pouco, nos romances do ciclo do *Extremo Norte*, publicados entre 1941 e 1978, técnicas que contrariam essa fotografia do real, trazendo à tona uma Amazônia de heróis fracassados, mas enfocados a partir de suas subjetividades. Discute-se o lugar de Dalcídio Jurandir na literatura brasileira. No início de seu percurso, entre os rapsodos Mário de Andrade e Guimarães Rosa, também próximo de Graciliano e José de Lins do Rego; no final, entre os que resistiram ao naturalismo mero reproduzidor da violência do sistema.

**Palavras-chave:** Dalcídio Jurandir, realismo, Amazônia brasileira.

**Abstract:** The text examines the role of marajoara writer Dalcídio Jurandir (1909-1979) in the construction of a Romanesque series, which depicts the Brazilian Amazon as it erases the traditional concept of

realism: one which insists on the objectivity and accuracy of the copy. This paper departs from the author's refusal to accept a technique that results in what he calls 'the author with a Kodak in hand' and aims at demonstrating how he founds, little by little, in the novels of the cycle known as Extremo Norte [Far North], published between 1941 and 1978, techniques that run counter to that picture of the real, bringing to surface an Amazon of loser heroes whose subjectivities become the focus. This paper, then, discusses the place of Dalcídio Jurandir in Brazilian literature: at the beginning of his career, between the rhapsodes Mário de Andrade and Guimarães Rosa, also around Graciliano and José Lins do Rego; in the end, among those who resisted a naturalism that merely reproduced the violence inherent in the system.

**Keywords:** Dalcídio Jurandir, realism, Brazilian Amazon.

Recebido em 26 de maio de 2015.

Aprovado em 21 de setembro de 2015.

Durante a década de 1930, o escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) residia ainda em seu estado natal e contribuía na imprensa de Belém, assinando grande número de textos para o jornal *O Estado do Pará*. Entre eles, destacam-se as críticas literárias que elaborou sobre obras de diversos autores e de diferentes regiões brasileiras. Interessa-nos, sobretudo, uma de 1938 assentada no discurso que Osvaldo Orico (1900-1981) proferiu em sua posse na Academia Brasileira de Letras, mas que retoma, por contraste, o Osvaldo Orico de *Seiva*, obra publicada no ano anterior:

Osvaldo Orico entrou na Academia com a manhã de sol de seu discurso. Me fez reconciliar com o apressado romancista da "Seiva". "Seiva" é apenas estilo. Não tem humanidade, a força interior, o sentimento da terra que se encontram nos romances de Gorki, Knut Hansum, de Pearl Buck, na obra de Lins do Rego, Abguar Bastos. O autor não meteu os pés na lama das várzeas nem sujou as mãos no lodo da aninga, não ficou de molho num barracão das ilhas para ver e ouvir a terra em sua misteriosa e dramática profundidade com os seus bichos e o seu povo.

O romancista de “Seiva” foi à Amazônia a bordo dum vaticano, de gravata, uma kodak, uma boa Brahma, muito bem-posto como um bom turista. (JURANDIR, 1938)

Do excerto nos vem alguns dados interessantes: o possível acervo de leitura de Dalcídio Jurandir; a crença na pesquisa que o escritor deveria empreender sobre os assuntos por ele escolhidos; seu descaso pelo romancista que agia como se andasse com uma máquina fotográfica a tiracolo a fotografar realidades como um turista. Se observarmos as expressões “humanidade”, “força interior”, “sentimento da terra” antepostas a essa imagem, podemos depreender que ele está tentando discutir um conceito de realismo literário, deixando claro que apenas a verossimilhança externa não garante ao romancista envergadura à sua obra, ou seja, aos dados externos, à moldura, não podem faltar os dramas humanos, densamente trabalhados para que nos passem força interior.

Também podemos pensar que a proposta formal de Dalcídio Jurandir ainda se fundamentava no Realismo do século anterior o qual, em contraste com o Romantismo, levava o escritor ao que Bosi (2006) chama de “descida de tom no modo de relacionar-se com a matéria de sua obra, que o levava a tomar a sério as suas personagens, sentindo-se no dever de descobrir-lhes a verdade.” Entretanto, ao mesmo tempo parece que Dalcídio está recusando a objetividade que responde aos métodos científicos daquele mesmo Realismo, que levaria o escritor a dissecar os móveis do comportamento das personagens.

Um ano depois dessa crítica, Dalcídio Jurandir reescreveu suas duas primeiras tentativas romanescas, dando vida a *Chove nos campos de Cachoeira* e a *Marajó* que foram parar, no ano seguinte, no concurso da Ed. Vecchi e do jornal *Dom Casmurro*, este pelas mãos de um amigo e aquele pelas próprias mãos do autor. O primeiro foi premiado e publicado em 1941, o segundo saiu do prelo em 1947, seis anos depois. Puxando fios temáticos, principalmente do primeiro romance, a esses dois o autor acrescentou oito e formou o ciclo do *Extremo Norte* “concluído”<sup>1</sup> em 1978, próximo de sua morte.

---

<sup>1</sup> Fazem parte do ciclo: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978). Mas em carta à amiga Maria de Belém Menezes disse que completaria a saga no décimo segundo romance.

Interessante que, no decorrer de quase quarenta anos e na criação desses dez romances, não cedeu lugar ao regionalismo pitoresco, fugindo da fotografia, e daquela objetividade fotográfica, de uma Amazônia cujos mistérios naturais conquistassem mais o leitor do que a humanidade de seus habitantes, contrariando uma tradição literária do retrato da região que vinha de longe, principalmente dos viajantes cientistas.

No entanto, como membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), coube a ele a missão de escrever um livro encomendado pelo Partido para seguir as normas do realismo socialista, então defendido por A. A. Zdanov e difundido no Brasil pelo PCB. Curiosamente, a realidade a ser pesquisada pertencia ao outro extremo do Brasil: a vida dos operários da indústria pesqueira do porto do Rio Grande (RS). Assim, Dalcídio Jurandir nos legou *Linha do Parque* figurando outra realidade, enformada proximamente a outra forma estética, o realismo socialista, variação do conceito de realismo que ele tentou discutir nos anos 1930. Variação carregada de ideologia partidária, assinale-se.

O livro não saiu publicado pelo Partido, que o rejeitou quando pronto, em 1952, mas por iniciativa do próprio autor, em 1959, embora tenha sido traduzido para o russo e publicado na União Soviética, em 1963. Sua versão não agradou aos dirigentes partidários menos porque não retratasse as agruras de gerações de operários nos embates do ganha pão e da militância, apontando para a revolução proletária como saída, mas, provavelmente, porque Dalcídio Jurandir foi buscar as origens do movimento sindical rio-grandense no anarquismo espanhol.

Se isso o afastava das expectativas do Partido, que entendia como distanciamento dele das leis zdanovistas, também não fica clara a postura do autor com relação a essa forma de realismo nos três textos que escreve para o jornal comunista *Imprensa Popular*, no ano de 1954, em que empreende uma discussão estética: *Romances*; *Romance, Realidade e História*; e *A realidade histórica no romance*. Neles, estabelece conceitos para a criação literária, mas delega a Jorge Amado e à série que esse autor lançara, *Os subterrâneos da liberdade*, tudo o que poderia enfeixar propostas do realismo socialista.

Quando Dalcídio Jurandir colaborava na *Imprensa Popular* já morava no Rio de Janeiro há muitos anos, vivia da profissão de jornalista e era conhecido no universo literário local e como homem do Partido. E se já havia lançado os dois livros da juventude, acima referidos, um ano antes de *Linha do Parque* lançou *Três casas e um rio*, continuando

a saga do menino mestiço Alfredo, um dos protagonistas de *Chove nos campos de Cachoeira*, o romance premiado em 1941.

Em carta ao amigo Nunes Pereira, datada de 1948 (NUNES, 2004), dá a entender que pensara o ciclo a partir de *Três casas e um rio*, pronto já naquela data, depois “engavetado” por dez anos.<sup>2</sup> Mais tarde, vinculou as demais narrativas com aquela premiada, dizendo que *Chove nos campos de Cachoeira* trazia embrionariamente tudo o que desenvolvera nas obras subsequentes.

De fato, para o leitor atento não escapam os temas que se desdobram desse romance para os demais, a ponto de considerarmos *Chove nos campos de Cachoeira* o carocinho de tucumã do ciclo romanesco do *Extremo Norte*. Explique-se o porquê da imagem. Nesse romance, Alfredo, filho de um homem branco, ilustrado e de formação erudita, e de uma mulher negra e semianalfabeta, vive, em Cachoeira do Arari na Ilha de Marajó, o sonho da ilustração e da ascensão social via estudo. Em seus anseios, cultiva o desejo de estudar em Belém, cidade referência de beleza e luminosidade, inclusive no sentido que essa luminosidade pode ter com relação à luz, iluminação e “iluminismo”.

Como um elemento intermediador entre a realidade e seus sonhos, Alfredo carrega sempre consigo um carocinho de tucumã para o qual faz pedidos e se sente como se o carocinho lhe atendesse as vontades. Na simbologia local, o caroço de tucumã guarda os segredos da noite, daí a magia emanar dele conforme o menino o maneja em suas mãos. Logo, parece-nos que Dalcídio Jurandir, antes de escrever cada um dos novos romances do ciclo, sacudia o livro-carocinho de tucumã e de lá saía um tema, ou um enfoque ou uma técnica para serem ampliados.<sup>3</sup>

Um dos primeiros temas a saltar desse embrião diz respeito à identidade étnica e cultural desse menino que, a princípio, não aceita a negritude da mãe, sente-se dividido entre os universos culturais contrastantes apontados pelos pais e rejeita sobretudo o que advém do universo popular. Logo, sente-se deslocado naquele mundo circunscrito que Cachoeira do Arari representa. Durante o percurso que traceja como protagonista de nove romances da série, da rejeição, Alfredo passa a aceitar-se mulato, a orgulhar-se da mãe e a valorizar o que emanava das classes populares.

---

<sup>2</sup> Com exceção do primeiro romance, os demais do autor amargaram tempos em gavetas, ocorrendo grande distância entre o momento de sua composição e o de sua publicação.

<sup>3</sup> Imagem sugerida pelo autor, na entrevista dada a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão para a revista *Escrita*, ano I, n. 6, 1976, p. 4.



Todavia, se a personagem demora a se identificar com os de sua etnia e com os pobres, isso acontece para amplificar o projeto dalcidiano de focalizar o universo social dos pobres. Ele declarou a Eneida de Moraes, em 1960:

Todo meu romance, distribuído, provavelmente, em dez volumes, é feito, na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criaturada grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. [...] A esse pessoal miúdo que tento representar nos meus romances chamo de *aristocracia de pé no chão*. (MORAES, 1996, p. 32-33 - grifo nosso)

Esse enfoque, que também salta do romance-carocinho nos faz encontrar um número pequeno de personagens da elite dominante atuando com relevância no ciclo. Destaque-se que apenas em *Marajó* os latifundiários são personagens protagonistas, concentrados principalmente na família dos Coutinho, mas, em antítese a esses, há um grande painel que inclui: a infância desvalida (além de Alfredo que inicia o enredo próximo dos dez anos de idade, temos várias crianças protagonizando dramas intensos); mulheres famintas, ou pobres, ou solitárias, ou carentes de afeto, ou estigmatizadas; trabalhadores braçais (brancos, negros, mulatos); proprietários decaídos, pequenos proprietários, posseiros.

Ainda salta do romance-carocinho a iteração de signos da decadência para a figuração de uma Amazônia empobrecida pós-auge da economia da borracha e sem perspectivas. Desse modo, além de o primeiro romance iniciar-se com uma imagem dos campos queimados de Cachoeira, haverá uma profusão de casas que desabam ou que, em ruínas, comprovam a derrocada financeira de seus habitantes. Destaque-se que em *Belém do Grão-Pará*, quarta obra do ciclo, a teimosa família Alcântara, que quis ostentar status social, mudou-se para uma casa praticamente em ruínas, em rua nobre da cidade, mas no final do enredo tem que retirar-se com mobília e tudo para a rua porque a casa está para desabar. Além da casa, em vários momentos, temos outros ícones a indicar as ruínas de um tempo e de uma economia: caleches usadas anacronicamente por personagens (*Três casas e um rio*), ou abandonadas em locais públicos (*Ribanceira*), muros em ruínas.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ressalte-se que dessa unidade temática resultaram trabalhos acadêmicos sobre o autor.

Observemos que, em *Chove nos campos de Cachoeira*, há uma personagem chamada Dr. Lustosa que vai, aos poucos, construindo um latifúndio, cercando terras e encurtando os espaços dos moradores locais. Essa personagem aparece referenciada como um latifundiário no romance *Marajó*, em que os Coutinho são protagonistas. E se o latifúndio é trabalhado nesses dois romances, nos demais o tema funciona como algo do subterrâneo, ou seja, objetivamente o sistema latifundiário local não é tematizado, mas fica claro ao leitor que ele funciona como mola da estrutura econômica local. Parece-nos que, ao agir assim, o autor cumpriu o conselho que deu a Nunes Pereira, em carta:

Apenas não esqueças que existe um método de interpretação histórico-social que não debes desprezar. Esse método pode ser aplicado sem ser citado. Do contrário, podes colher ótimo material e, levado por certas interpretações históricas ou culturalistas brilhantes, podes pisar em falso. Mesmo em falso farás uma contribuição notável. No entanto, não esqueça que o fundamental, ou melhor, a estrutura social do Brasil está assentada, de maneira geral, no latifúndio e na submissão ao imperialismo. Deves examinar a propriedade de terra em Marajó a partir da colônia e verificar até que ponto evoluiu. Sem esquecer a influência da cabanagem em Marajó. (NUNES, 2004)

Ou seja: o autor entendia que não poderia reiterar essa temática para não cair no jogo latifundiário versus pobres desvalidos, para evitar o jargão explorador versus explorado, tão ao gosto de certas obras reivindicatórias que não escamotearam o tom panfletário, bastante presente na literatura brasileira, especialmente a partir de 1930.

Um dos pontos cruciais, tão importante quanto a aquisição de identidade cultural da personagem central, que salta do livro embrião, liga-se tanto à temática quanto à forma dos romances. Trata-se do trabalho de incorporação estética das narrativas orais da região, primeiramente

---

Vide: 1) MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, 1992; 2) FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. IEL; Unicamp: Campinas, 2002. Tese de doutorado, publicada com o mesmo título pela Mercado de Letras: Campinas, 2010; 3) FREIRE, José Alonso. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de doutorado. USP, 2006.

assinalada por Vicente Salles na segunda edição de *Marajó*, em 1978. Na época, o folclorista demonstrou a inserção na tessitura do enredo daquele livro, do chamado “rimance” de origem portuguesa, de Dona Silvana, uma filha desejada pelo pai e condenada a morrer de inanição em uma torre, daí a eterna súplica da moça: “Cavaleiro de meu pai/ Dá-me um jarrito d’água” (SALLES, 1978). Na obra de Jurandir, a personagem Ormindá, filha da paupérrima negra Nhá Filismina e do coronel Manuel Coutinho, desejada tanto pelo pai quanto pelo irmão, repete, de certo modo, a trajetória de Silvana.

Salles aprimorou essa recolha de narrativas do imaginário social da região na obra de Dalcídio Jurandir, expandindo de uma para nove. Então, além do rimance de D. Silvana, ele nos apresenta: a estória do Sapateiro (*Chove nos campos de Cachoeira*); a estória de Maria da Pau (*Marajó*); a estória da cegueira, a do Bicho Socuba e “Meuã”, gente metida com bicho (*Três casas e um rio*); Mãe do Mato (1 e 2) (*Belém do Grão-Pará*); a estória de Maria Sabida (*Ribanceira*) (SALLES, 2001).

Vai muito além, no entanto, a enumeração dessas narrativas, que não se restringem ao imaginário social da região, alargando-se para outras regiões, das quais assinalamos, em acréscimo ao trabalho de Vicente Salles, apenas algumas mais conhecidas: a lenda da mandioca, os três pretinhos da pororoca, a ilha encantada que aparece e desaparece num átimo, a matintaperera, a lenda do bezerro mole, a princesa encantada no lago, a estória da formiga taoca, a figura de Pedro Malazartes, a história do cego e dos três filhos, o folguedo do boi-bumbá. Além disso, temos a presença de festas populares, de reisados a santos, como Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião e Santo Ivo. Não podemos deixar de assinalar que o boi-bumbá aparece, em seus dados narrativos,<sup>5</sup> amalgamando histórias de personagens em *Marajó*, depois, como folguedo intercalado ao enredo de *Chão dos Lobos*.

Convém assinalar que, nesse aspecto, há um salto do romance -carocinho para os demais. Nele, a história do sapateiro, contada por um adulto a uma criança, não aparece em seu momento de enunciação, mas reportada por uma narração em terceira pessoa, como se interceptada pelo narrador da obra e não por aquela personagem narradora. Depois, nas demais narrativas do ciclo, elas aparecem enunciadas por

---

<sup>5</sup> Ela conta a história de um vaqueiro que transgrediu a lei de seu trabalho, matando uma rês do patrão para realizar o desejo de sua mulher, grávida, de comer carne.

personagens, em linguagem que se aproxima da oralidade local sem cair na tentativa retrógrada de muitos naturalistas e regionalistas de reproduzir fonologicamente as palavras, tornando, na maioria das vezes, o texto hermético ao leitor.

Esse aspecto da obra de Dalcídio Jurandir nos leva a Walter Benjamin (1980, p. 69) quando assinala que “o grande narrador se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais”, uma maneira de demonstrar o acervo da “experiência” desse narrador.

Logo, podemos pensar em Dalcídio Jurandir na literatura brasileira, fazendo um elo com dois autores rapsodos: Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, se concordarmos com Massaud Moisés (1978, p. 427) que “nos domínios literários o vocábulo ‘rapsódia’ equivale à compilação, numa mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de vária origem.” Aqui, os autores rapsodos também representam esse narrador experiente, enraizado nas camadas artesanais populares.

De Mário de Andrade, Dalcídio aproxima-se na rapsódia para a figuração da Amazônia, sendo óbvia a lembrança de *Macunaíma*, de 1928; de Guimarães Rosa, na recolha e tessitura desse universo popular, embora não avance nos procedimentos linguísticos como avançou Rosa, também bebedor de fontes anteriores: Mário de Andrade, mais próximo no tempo, mas, por seu lado, precedido por Monteiro Lobato dos adultos, um pouco mais recuado temporariamente da produção de Rosa.

Segundo o crítico Wilson Martins (1977, p. 185), coube à rapsódia marioandradina, *Macunaíma*, “abrir horizontes” tanto para criações que ele considera mais próximas de outros modelos, o “romance nordestino”, por exemplo, como para a obra de João Guimarães Rosa, já então fora da época modernista.

Ressaltemos a lembrança de Martins das trilhas abertas por Mário de Andrade também ao romance nordestino, uma das designações do nosso conhecido romance de 30. Aqui, precisamos dar uma parada para depois voltarmos a essa questão da rapsódia.

Os dois primeiros romances de Dalcídio Jurandir, publicados em 1941 e 1947, conforme já adiantamos, foram elaborados na década de 1930, tendo o autor relatado que os reescreveu em 1939, mas, sobretudo *Chove nos campos de Cachoeira*, o mais próximo do fechamento da década, escapa dos padrões do chamado neonaturalismo ou do romance social/neorrealista do período justamente por se caracterizar como um romance intimista. Ao drama do menino Alfredo, soma-se o de seu

meio irmão Eutanázio, um herói decadente e “fracassado”, conforme a conhecida caracterização de Mário de Andrade (1974, p. 189). Deslocado como o irmão, naquele universo circunscrito, Eutanázio aproxima-se do drama de Luís da Silva, de *Angústia*, de Graciliano Ramos.<sup>6</sup>

Como Luís da Silva, Eutanázio passa boa parte de seu enredo, colhendo pistas da possível gravidez “adúltera” da amada, que se entregara a quem de dinheiro. Diferentemente de Luís da Silva, a ideia de vingança não se lhe torna obsessiva, posto que o ‘malfeitor’ é figura distanciada e ele se encontra enfraquecido demais pela doença que o aniquila. Afinal, Irene, a amada, é sua obsessão e a vingança ele já a realizara contra si mesmo, quando procurou Felícia, a prostituta miserável, e com ela se deitou, mesmo sabendo-a doente. Aparecendo a doença, recusou-se ao tratamento e espera a morte, no final da narrativa.

Ao contrário de Luís da Silva, Eutanázio não tem estirpe e não contempla, como aquele, a ruína pela perda dos sobrenomes. Ele é apenas Eutanázio, o Coimbra, herdado do pai, não lhe faz diferença. Seu drama se revela, pois, menos o de alguém que se descobre burguês, ou camufla o burguês que há em si, como pensamos sobre Luís da Silva, do que o poeta inconstituído, que sente as dores do mundo, ao modo schopenhaueriano, mas é impotente para dizê-las por meio da poesia. Ele necessita organizar o caos de dentro de si, dar respostas às perguntas que emergem do subterrâneo do seu ser e necessita fazê-lo pela arte, mas o máximo que consegue se resume nos populares versos do boi-bumbá, literatura que considera menor.

O drama do poeta inconstituído, na figura do quarentão Eutanázio, e o drama do menino que se recusa a enxergar sua mestiçagem e sua negritude, embora localizado em um lugar, na época no mínimo exótico e, atualmente, turístico da Amazônia, a Ilha de Marajó, não serve de veículo para a figuração da paisagem amazônica nem como *inferno*, nem como *paraíso*, dicotomia criada por Euclides da Cunha, um dos paradigmas no registro da Amazônia brasileira para uma leva de autores que o sucederam.

A subjetividade da obra, que tem a presença de um narrador em terceira pessoa, mas que muda de posição em muitos momentos,

---

<sup>6</sup> Dalcídio Jurandir não foi apenas leitor de Graciliano Ramos, mas também seu crítico, pois publicou, em agosto de 1935, na *Revista Acadêmica*, do Rio de Janeiro, o texto *O patrão em São Bernardo*.

fundindo seu discurso ao das personagens, em longos trechos de discurso indireto livre, ou, como se queira, na sinonímia, de monólogos interiores, desautoriza as aproximações que dela se queira fazer dos romances naturalistas de feição regionalista, como a crítica acadêmica acabou designando especialmente essa obra de Dalcídio Jurandir.

Os livros subsequentes do ciclo, os que se desdobram a partir do romance-carocinho e são publicados até 1978, seguem questionando o que era próprio do romance social neorrealista de 30, e de alguns ciclos romanescos da época: retratar a decadência, questionando a modernidade destrutiva, representada pelo capitalismo. No entanto, o diferencial de Dalcídio Jurandir ao narrar essa decadência também em ciclo é o narrar de dentro, com base nos reflexos das personagens, ou seja, o processo da solidão, da derrota, da derrocada, a partir do subjetivo. Daí sua aproximação de Graciliano Ramos e de José Lins do Rego, embora os cinco últimos romances não se enquadrem nem se aproximem daqueles de 30.

Voltemos ao rapsodo, já que o ciclo como um todo deve ser lembrado. A recolha das histórias do imaginário social e a voz narrativa emprestada a personagens populares se intensifica a ponto de Alfredo, em vários romances, dividir a cena com personagens que, às vezes por muitas páginas, assumem a narrativa para falarem de si, contarem sua história. Em *Ribanceira*, último romance da série, há uma narradora popular, D. Sensata, que traz histórias em um balaio, mas narra acreditando na veracidade das narrativas e Alfredo, já um rapaz que se compraz com as histórias dela, lhe adverte: “quem inventa somos nós”, numa clara alusão ao processo narrativo desapegado do decalque e da possível “verdade real”.

Retomemos alguns pontos sobre o lugar ocupado por Dalcídio Jurandir como um romancista da Amazônia. Para tanto, necessitamos pensar no sistema literário que se formou sobre a região, tomando de Antonio Candido o conceito de sistema literário articulado, que se assenta no tripé “autor-obra-público, em interação dinâmica e em certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 1975). Se pensarmos a partir do Realismo, enquanto movimento estético literário do século XIX, no qual o romance brasileiro amadureceu nas mãos de Machado de Assis e, por que não, nas de Aluísio Azevedo, temos dois nomes de relevo: Inglês de Souza e José Veríssimo, ambos filhos da terra e que impingiram às suas obras um tom social.

Ainda no final do século, começam as narrativas sobre o ciclo da borracha que transplantam o nordestino páginas adentro, uma vez que protagonizou a história da exploração da borracha na Amazônia. Temos, em 1899, *O paroara*, do baiano-cearense Rodolfo Teófilo (1853-1932)<sup>7</sup> a abrir essa tipologia narrativa. Ganhou muita fama o conto do maranhense Humberto de Campos (1886-1934), *O seringueiro*, possivelmente escrito próximo de 1906, mas publicado em 1932.

Entre o romance de Teófilo, de 1899, e o conto de Campos, de 1932, temos 33 anos de distância e um grande número de narrativas, em língua portuguesa, que focalizam o espaço amazônico no movimento da economia da borracha, assumindo faces multiformes, mas interessantes, embora às vezes não muito “palatáveis” ao leitor comum. Em sua maioria, focalizam o migrante nordestino, às vezes denominado metonimicamente *cearense*.

A maioria dessas narrativas, no entanto, segue o paradigma de Euclides da Cunha (1866-1909), criado a partir de *À margem da história* (1909), e o de Alberto Rangel (1871-1945) de *Inferno Verde* (1908), e é comum prestarem tributos a esses dois autores paradigmáticos e à leva de cientistas que explorou a Amazônia em tempos mais próximos, no século XIX, ou em tempos mais distantes, prova de um sistema literário sobre a região e da região.

Nessas narrativas, Euclides da Cunha é por vezes citado, seja em epígrafes, seja no corpo do texto, em claras demonstrações dos narradores em lhe prestar tributo. Ressalve-se que esses narradores se prestam ao papel de antropólogos e etnólogos da Amazônia, daí suas narrativas se aparentarem mais a estudos sobre a região do que a ficções sobre ela. Assim se apresentam: *Os seringais* (1914), de Mário Guedes; *Deserdados* (1921), de Carlos de Vasconcelos; *Terra imatura* (1923), de Alfredo Ladislau; *Terra verde* (1925), de Adauto Fernandes. Entre elas, apenas *Deserdados*, do cearense Carlos de Vasconcelos (1871-1923), se apresenta como romance, sendo que as demais podem ser vistas como estudos descritivos e analíticos sobre a região, com o intento de abrangê-la no maior número possível de aspectos, em alguns momentos, no entanto, com imagens de grande sabor literário.

---

<sup>7</sup> Assinale-se que ele nasceu na Bahia, filho de pais cearenses, e aos quinze dias de nascido foi levado para o Ceará, terra que adotou como berço.

No bojo dessas narrativas evidencia-se a recolha das histórias do imaginário social da região, mas em todas, elas aparecem compiladas em um único capítulo, à guisa de um documento, por um narrador culto que quer mostrar conhecimento sobre a região e que timbra nas constatações juízos de valor e, às vezes, reivindicação de mudanças daquela realidade, bem ao estilo reivindicatório euclidiano.

Cabe a essas obras, enquanto conjunto, a aplicação do que nos diz Izabel Margato ao discorrer sobre o realismo como a arte de criar mundos:

Tornou-se um lugar-comum a identificação de realismo como os procedimentos da imitação, da fidelidade e da cópia, ou ainda com formas de representação que evidenciem a “relação intensa e austera com o real, subitamente exigida pela arte do século XIX” [FOUCAULT, 2001, p. 347]. Aprofundar mais ou menos a intensidade dessa relação é, nos termos desse lugar-comum, a forma de garantir o maior ou menor grau de realismo de uma obra. A austeridade, o segundo termo da exigência, seria, então, a garantia do rigor e da neutralidade, tão necessários à configuração de um olhar que se pretendia cientificamente objetivo e voltado para um mundo então concebido como um dado único e absoluto. Como todos sabemos, o mito do olhar objetivo e do mundo como um dado único e absoluto são “cúmplices poderosos” [GOODMAN, 2006], quando se trata de atender à exigência de se construir um critério de interpretação e de articulação de sentidos. (MARGATO, 2012, p. 92)

Ora, se confrontarmos essa constatação de Margato com a imagem do artista com a máquina fotográfica nas mãos, criada por Dalcídio Jurandir para rejeitar a “relação intensa e austera com o real”, reiteramos nossa aproximação dele como rapsodo à la Mário de Andrade e não ao estilo de um Adauto Fernandes, ou de um Alfredo Ladislau, uma vez que as conquistas de 22, por mais que se polemize em torno delas, não podem ser apagadas, pois, conforme assinala Luís Bueno (2006, p. 66), “o desejo de fazer uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30”, embora a realização estética em si mesma seja diferente e a forma de atuação também outra.



Tal como Mário de Andrade, Dalcídio Jurandir se apropriou do lendário local, bem como de algumas lendas e contos populares de outras regiões do país (a figura de Pedro Malazartes, por exemplo) e os trabalhou na urdidura de sua obra, parafraseando-os, se não parodiando-os vez por outra. Por exemplo, em vez de recontar a lenda dos três pretinhos da pororoca, ele coloca a personagem Alfredo, com sua amiga Andreza e duas crianças quase morrendo na pororoca ao nela se jogarem para encontrarem os três pretinhos, seus habitantes e responsáveis pelo barulho que ela provoca.

Grande leitor, Dalcídio Jurandir demonstra conhecer a tradição sobre a Amazônia, mas aplica ao que escreve o que ainda recomendou ao amigo Nunes Pereira: “é necessário dominar a exaltação panteísta” (NUNES, 2004) e, além de sua obra apontar para *Macunaíma*, aponta também para obras do escritor de maior mérito inovador que retratou a região em 30: Abguar Bastos (1904-1995) autor do *Manifesto Flaminaçu*, de 1927, que lança o Movimento Modernista de 1922 na Amazônia. Desse manifesto advém o romance-manifesto *Terra de Icamiba*, de 1934, mas publicado em primeira edição, em 1931, com o nome *A Amazônia que ninguém sabe*. Depois, em 1935, publicou *Certos Caminhos do mundo*, e, em 1937, lançou seu terceiro romance, *Safra*, também publicado na Argentina dois anos depois, além de *Somanlu – o viajante da estrela*, de 1953, contos infantis baseados no folclore amazônico.

Assinale-se que Dalcídio Jurandir se reportou ao ciclo da borracha como parte da memória coletiva local e traz em flashes e lembranças de personagens atos e fatos do período, sendo *Três casas e um rio* a narrativa em que isso é mais constante. Por outro lado, abusou dos realistas e naturalistas ao copiar um trecho do conto *Voluntário*, de Inglês de Sousa, do livro *Contos amazônicos*, de 1893. Eis o texto, em itálico no romance de Jurandir:

É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social, concentra-se a alma num apático recolhimento, que se traduz externamente pela tristeza do semblante e pela gravidade do gesto. O caboclo não ri, sorri apenas: e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago... (JURANDIR, 1967, p. 69)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> No texto de origem, está na página 6, da edição da Martins Fontes, 2005.

O excerto é colado em *Primeira manhã* (1967) num momento em que, em suas andanças, Alfredo se lembra de que Manaus está nas mãos dos revoltosos (atente-se que o enredo deve localizar-se aproximadamente no ano de 1926, no contexto dos conflitos que antecederam 30) e pensa no levante do forte de Óbidos e nos habitantes ribeirinhos, a passarem silenciosos e apressados pela noite escura.

Soa muito irônica a colagem de Dalcídio que nos orienta a ler o trecho como recusa a ver o homem amazônida daquela forma, assim como a narrá-lo daquele modo. A colagem contrasta fortemente com a narração que se enuncia no momento. O texto inserto, racionalmente ordenado como o são os textos do Realismo, segue a linha da explicação elaborada por um narrador extradiegético que, de cima, focaliza suas personagens. A enunciação de *Primeira manhã* desconstrói esse tipo de narração, a ponto de dificultar ao leitor o acompanhamento do foco narrativo. É brusca ou tênue a passagem da voz de um narrador externo para a voz interna da personagem, emanando daí a quebra na temporalidade e no espaço da narrativa. Por isso, depreendemos dessa atitude do narrador dalcidianiano a intenção de narrar recusando a atitude realista. Afinal ela existe e já cumpriu sua função, assim como pode ser usada a qualquer momento, como o faz esse narrador apenas em um flash, não no todo da obra.

Vale a pena observar, para constatar de que modo o autor aproveitará suas pesquisas/andanças amazônicas, o que relata em uma crônica de 1939:

Na minha viagem às ilhas pude ver de perto os trabalhos dos madeireiros. Madeira é nome que apaixonou o povo das ilhas como foi a borracha no seu tempo [...]. Andei pelas ilhas no casco, de reboque, em escaler, na montaria, em navio pontão. Peguei no remo de faia sob o solzão da baía de Curralinho quando um dos nossos remeiros, de baço inchado e peito comido pela febre, tinha um passamento e se vazava de disenteria. Andei pelo atoleiro do igarapé S. Roque e fui ver a rolação da coaruba no centro onde a onça deixa rastros o jaquirana boia espeta o ferrão no marupazeiro. Ali os homens mergulham no mato e saem com os toros enormes amassando a terra que a chuva empapa nestes últimos dias de Maio. Os homens, silenciosos e sombrios quando entram no mato, se transfiguram desde o momento que começam a rolar os toros nas estivas longas. Enchem de exclamações a floresta

contra os paus bem criados de duas ou três toneladas. [...] Tambariramba! É uma das interjeições selvagens com que eles dobram os paus encalhados ou caídos fora da estiva. Tambariramba! é um grito heroico, uma grande voz humana saltando da terra onde se abatem os madeiros [...]. (JURANDIR, 1939)

Vejamos como esse fato aparece remodelado em *Ribanceira*, livro que fecha o ciclo. Observe-se o trabalho com as onomatopeias para dar sonoridade àquele ato barulhento. Por outro lado, veja-se o papel do narrador que focaliza a cena aparentemente de fora dela, mas coloca a personagem Alfredo no local a observar os homens e, a partir daí, funde-se o discurso do narrador ao possível pensamento do rapaz:

Tambariramba! Tambariramba! Vinte homens rolam toros à luz dos fachos na várzea. Tambariramba! Vira! Tufa! Maracajá! Vamoembora, rá! Estremece, pau! Rompe, Faustino! Ah, pau macho! Rô! Hu! Rá! Tambariramba! Tambariramba! O facho mostra aquela argamassa de ombros e lama, faúlham os paus na estiva. Esta luz divide o mundo. Vinte, curvados e retesos, rolando no atoleiro o seu castigo. Alfredo, escorado no cipoal e na sua culpa, engole grito arquejo batida, este madeiro encalha mexe, pau! Tambariramba! Entre os toros rolados, a Bena de olho aceso, as coxas da indiarana, o sino do seu Dó, a mulher do Cabo fugindo do Fortim, o rosto da madona índia, o chalé aonde anda? Tambariramba! Tambariramba! (JURANDIR, 1978, p. 323)

Os homens, em número de vinte, tornam-se argamassa de ombros enlameados. Em vez do retrato do rosto, em detalhe, há a sugestão conseguida pelo facho de luz; por outro lado, a reprodução da voz e do grito, entrecortados pelo pensamento de Alfredo, ao mesmo tempo que mostra a força do grupo, desfaz o que seria um quadro realista direcionando-se para um impressionista.

Dalcídio Jurandir, pois, no encerramento do ciclo *Extremo Norte*, em plenos anos de ditadura militar, demonstra que amarrou as pontas da vida como literato, pois se, no momento em que surgiu, no final dos anos 30, rasurou parte do modelo vigente ao descambar para o intimismo, nos anos 70, rasurou, como muitos romancistas o fizeram, o modelo naturalista que novamente se apresentou aos autores como técnica, naqueles anos

de chumbo da ditadura vigente, mas que na observação de Alfredo Bosi (1981) “não tem necessariamente uma função pública de resistência. Às vezes, é um eco do sistema, é uma maneira psicológica pela qual o escritor acaba reproduzindo essa mesma violência do sistema.”

Para finalizar, gostaríamos de lembrar que Dalcídio Jurandir, ao quebrar paradigmas, abriu caminhos para a experimentação de autores como Márcio Souza em seu *Galvez, imperador do Acre* (1976), para Benedito Monteiro em sua *Tetralogia amazônica*, para Haroldo Maranhão, Milton Hatoum e outros. Ainda assim, há uma leva de autores, que surgiram pós-anos 60, insistindo em retratar a Amazônia temática e formalmente conforme alguns modelos ruins da economia da borracha. A esses, nossos olhos se voltarão analiticamente apenas para estabelecer o contraste com aqueles.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. A elegia de abril. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. 21. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e revolução. In: PORT, Pedro. Entrevista com Alfredo Bosi. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 2, 1981.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1. ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CAMPOS, Humberto de. O seringueiro. In: \_\_\_\_\_. *O monstro e outros contos*. São Paulo: Opus, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Dalcídio Jurandir*. Palestra proferida na VII FEIRA PAN-AMAZÔNICA DO LIVRO. Belém: SECULT, 2003.

CUNHA, Euclides da. *À margem da História*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

FERNANDES, Adauto de Alencar. *Terra verde*. 1. ed. Fortaleza: Tipografia Central, 1925.

FREIRE, José Alonso. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

GUEDES, Mário. *Os seringais (pequenas notas)*. Rio de Janeiro: Ed. Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920.

JURANDIR, Dalcídio. O patrão em São Bernardo. *Revista Acadêmica*, n. 13, p. 22-23, agosto de 1935.

\_\_\_\_\_. Romance, realidade e história. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1954, p. 1; A realidade histórica no romance. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1954, p. 3-5; Conflitos e personagens no romance. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1954, p. 3-4.

\_\_\_\_\_. Osvaldo Orico e seu discurso na Academia. *O Estado do Pará*, Belém, 12 de agosto de 1938; Os viradores de madeiras. *O Estado do Pará*, Belém, 14 de junho de 1939.

\_\_\_\_\_. *Chove nos campos de Cachoeira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

\_\_\_\_\_. *Marajó*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

\_\_\_\_\_. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

\_\_\_\_\_. *Belém do Grão Pará*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1960.

\_\_\_\_\_. *Passagem dos Inocentes*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. *Primeira manhã*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. *Ponte do galo*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1971.

\_\_\_\_\_. *Os habitantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

\_\_\_\_\_. *Chão dos Lobos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

\_\_\_\_\_. *Ribanceira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

\_\_\_\_\_. *Linha do parque*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vitória, 1959.

LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. *Revista USP*. São Paulo, n. 13, 1992.

MARGATO, Izabel. *Realismo, ou a arte de criar mundos*. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Novos realismos*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. [Coleção A Literatura Brasileira v. 6].

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORAES, Eneida. Eneida entrevista Dalcídio. Folha do Norte, 23/10/1960. *Revista Asas da palavra*, Belém, n. 04, junho de 1996.

NUNES, Paulo (Org.). *Cartas amazônicas. A correspondência de Dalcídio Jurandir e Nunes Pereira (1940-1945?)*. Belo Horizonte, 2004 (não publicado).

PORT, Pedro. Literatura e revolução – entrevista com Alfredo Bosi. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 2, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tipografia Minerva: s/l, 1914.

SALLES, Vicente. *VII jornada do conto popular paraense. Narrador: Dalcídio Jurandir*. 1. ed. Brasília: Micro Edição do Autor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Chão de Dalcídio*. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

SOUSA, Inglês de. *Voluntário*. In: \_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TORRES, Antonio; MARANHÃO, Haroldo; GALVÃO, Pedro. Um escritor no purgatório. *Escrita*, São Paulo, ano I, n. 6, 1976.

VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.



## **Figurações da violência na estética tropicalista<sup>1</sup>**

### ***Figurations of violence in Tropicalism***

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

guto.leite82@gmail.com

**Resumo:** O objetivo deste artigo foi analisar duas canções presentes no III Festival da Música Popular Brasileira, de 1967, “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, com base no prisma da violência e sobre o pano de fundo da história. Atento ao modelo analítico de Luiz Tatit e às leituras de Roberto Schwarz sobre tropicalismo, o trabalho resultou numa leitura mais desconfiada da presença de uma estética tropicalista na canção de Gilberto Gil e a postulação de certa violência impregnada na forma cancional de Caetano Veloso.

**Palavras-chave:** tropicalismo; violência; nacional-popular; mercado.

---

<sup>1</sup> Este artigo afina argumentos e desenvolve hipóteses e leituras presentes em “Entre a ruína e o riso: as representações da violência na estética tropicalista”, a ser publicado na revista *Herramienta*, de Buenos Aires, em 2015. Ficam meus agradecimentos ao grupo de pesquisa “De como a canção popular urbana entrou em casa de família (1902-1964)”, cujas reuniões semanais foram imprescindíveis a este trabalho.



**Abstract:** the aim of this essay is to analyze two songs featured in the third Festival da Música Popular Brasileira (1967), namely “Domingo no parque” and “Alegria, alegria”, from the point of view of the reflection on violence and considering the dialogue between aesthetic form and social process. In light of Luiz Tatit’s analytic model and Roberto Schwarz’s discussion of Tropicalism, the present work yields a reading of tropicalist aspects in Gilberto Gil’s song and the postulation of a certain violence in Caetano Veloso’s composition.

**Keywords:** Tropicalism; violence; national culture; market.

Recebido em 02 de junho de 2015.

Aprovado em 24 de setembro de 2015.

Há um bom tempo se comenta não haver mais necessidade de se invadir com tropas e tanques um determinado país para dizimá-lo. Num sistema capitalista integrado e obediente a um capital que se multiplica sem estar necessariamente conectado ao mundo material (ARANTES, 2014), bastariam algumas medidas financeiras coordenadas, ou individuais, a depender da riqueza do investidor, para se desestruturar a economia de um país, deixando o caminho livre para interesses externos – se o mundo se espantou há sete décadas com a Bomba H, o quanto não se espantaria se abrisse os olhos para a Bomba C? Decerto há países menos vulneráveis do que outros a essas estratégias bélicas, como depõem as resistências de China, Rússia e Brasil atualmente, mas esse mecanismo desvela um novo tipo de violência e, em parte, este trabalho é sobre isso.

Se tomarmos a definição de Arendt (2004, p. 22) para violência, “a mais flagrante manifestação do poder”, parece mais razoável não se guiar pela oposição entre civilização e barbárie, mas concluir que, a depender da natureza do poder, ficamos à mercê de uma violência mais física ou mais abstrata, mas não por isso mais ou menos danosa. Também vale recordar o diagnóstico de Candido (2004, p. 170), ainda nos anos 1980, sobre a barbaridade que a civilização atingia àquela altura, quando os avanços não sublimaram a violência, como acreditavam alguns, mas a sofisticaram. Diante disso, me parece possível concluir que, na civilização como a conhecemos hoje, só com otimismo poderíamos conceber que a linguagem ameniza a violência nas disputas de poder (PERELMAN;

OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 61 e ss.), em vez disso, a linguagem substitui a violência, é um tipo de violência, o tipo de violência de um mundo que pode prescindir de armas materiais para que os mais fortes subjuguem os mais fracos, e que, no limite, é também sinal do descolamento entre capital e mundo material. Sendo possível conceber a canção popular como uma linguagem (TATIT, 2002), este trabalho também é sobre isso.

Polidas as lentes, e se pensarmos num arco entre 1954 e 1985 como a fase final do estabelecimento da modernidade nos principais centros urbanos brasileiros,<sup>2</sup> primeiro discursiva, depois material e, por fim, autoritariamente, torna-se interessante pensarmos sobre a estética cuja trajetória se construiu no e por esse momento histórico, saindo de derrotada nos primeiros festivais de música popular à condição de vencedora em 1968, com Tom Zé; de inicialmente coadjuvante da canção engajada e da jovem guarda no consumo de massa a sinônimo de mistura e marca de inegável qualidade nos produtos musicais contemporâneos: quando se diz “tropicalista”, metade do sucesso de marketing de um novo artista está obtido. Guardadas as proporções, seu funcionamento expandiu-se de maneira análoga ao termo “modernismo”, como sinal positivo e significando experimentalismo e liberdade estética. “Tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento tropicalista, seria pura e simplesmente... o movimento tropicalista”, poderia dizer Caetano plagiando o célebre ensaio de 1942 de Mário de Andrade (1978, p. 231), “O movimento modernista”.

O objetivo deste ensaio é, finalmente, analisar na minúcia a maneira como a violência é representada e exercida pela estética tropicalista, em especial, no que tange a duas canções, “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, executadas no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em outubro de 1967. Espera-se ainda ser possível discriminar aspectos do projeto de poder do movimento e a relação que se estabelece entre o tropicalismo e certo tipo de violência típica do mundo contemporâneo, violência esta que se apresenta como imperativo de realização da liberdade e do desejo.

---

<sup>2</sup> Está claro que o processo de modernização nunca se completa plenamente, já que seu desenvolvimento depende de um conjunto de “*checks and balances*” (LATOURE, 1994, p. 39, grifos do autor) que mantém traços arcaicos enquanto avança. A busca por um “novo tempo do mundo” brasileiro, ou do mundo não brasileiro, só serve em recortes construídos pela perspectiva do crítico, e tem eficácia localizada.

“Domingo no parque”, de Gilberto Gil, obteve o segundo lugar no referido concurso, atrás de “Ponteio” (Edu Lobo & Capinan), esta, a princípio, mais afinada à “relativa hegemonia de esquerda”<sup>3</sup> (SCHWARZ, 1992, p. 62) do período, entoando o nacional-popular pela figura do violeiro que canta sua história. Em contrapartida, é comentário geral (CAMPOS, 2008, p. 145; TERRA; CALIL, 2010) que a obra de Gil se tornou a canção mais popular do festival e sua recepção começa a indicar uma possibilidade de leitura que pretendo explicitar até o fim da análise.

Arranjada por Rogério Duprat, com a presença de uma orquestra, e com Os Mutantes como banda de apoio, a canção principia com um breve trecho orquestrado que desacelera até encontrar uma das rítmicas reconhecidas do berimbau na capoeira. Sucintamente são apresentados José, um brincalhão trabalhador de feira, e João, um briguento operário da construção, em chave temática de entoação, ou seja, na esfera da ação e da elaboração de personagens, privilegiando o ritmo e o mundo objetivo, em detrimento da investigação subjetiva e da catarse (TATIT, op. cit., p. 10). A canção diz: isso é o que são, não pensemos por ora a respeito.

Contrariando-a um pouco, podemos fazer algumas observações. Os nomes dos protagonistas indicam potencialmente figuras indistintas, signos da coletividade, podendo significar um João<sup>4</sup> qualquer ou um zé-ninguém – dois poetas modernistas já tinham se valido de estratégia similar em “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “José”. O recorte social da canção é bem definido e consiste no universo dos trabalhadores, a classe C, que exercem seu ofício a semana toda para se divertir nos fins de semana em parques de subúrbio. A classe, justamente, que pagava o preço do desenvolvimentismo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 93 e ss.) para a ascensão relativa da classe média – a acumulação da elite foi ainda maior e com base na exploração dos de baixo pelos do meio

---

<sup>3</sup> É profícuo pensarmos nesta relativa hegemonia de esquerda como um microsistema de autores, leitores e obras afins ao marxismo, dominante no debate, mas dominada em relação às esferas de produção, incapaz, por exemplo, de impedir a guinada autoritária no país. “Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram originalmente os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Os monopólios culturais são, em comparação com estes, débeis e dependentes”, advertem Horkheimer e Adorno (2009, p. 7).

<sup>4</sup> No futebol, por exemplo, João é um jogador driblado com facilidade, um perna de pau no caminho do craque, que tem nome.

da pirâmide. Há ainda as respostas em coro, “Ê, José” e “Ê, João”, que funcionam tanto como canto-resposta comum da roda de capoeira, quanto como advertência diegeticamente precoce (*antecipatio*) em relação ao destino das duas personagens.

O movimento seguinte da canção, agora em chave figurativa – mais próxima à prosódia da língua falada, em que a voz que canta e a voz que fala estão imbrincadas (TATIT, op. cit., p. 20-22) e estranham-se –, põe a narrativa a mover-se e, principalmente, desvela para o ouvinte o narrador. Este, que antes estava escondido nas asserções desmarcadas dos fatos, ora se coloca em terceira pessoa para indicar como José e João se encontrariam. Muito habilidoso, ele narra o domingo passado, quando João, em vez de ir lutar capoeira, foi namorar, e José – “como sempre”, indicando que o narrador acompanha há mais tempo a personagem –, guardou a barraca e foi passear na boca do rio, onde encontrou Juliana (o narrador não indica em que trabalha Juliana, por quê?). O espanto do encontro é frisado na entoação, delongando a letra “i” de “viu” na primeira vez do verso “foi que ele viu”, e subindo a voz e a melodia na repetição enxuta do verso, logo em seguida.

A partir de então, a canção desenvolve subsequentes figuras em círculo, “Juliana na roda com João”, “uma rosa e um sorvete na mão” etc. – roda de capoeira? Roda-gigante? Roda-viva? Ciclo trágico? – e o narrador se aproxima substancialmente da perspectiva de José, escolhendo determinado foco narrativo, com direito a discurso indireto livre (WOOD, 2012, p. 22), em expressões, como “uma ilusão” e “o amigo João”, e brusco distanciamento, “o espinho da rosa feriu Zé”, feito na narrativa e na entoação. O desfecho do movimento é o célebre monólogo interior de José em que a rosa e o sorvete giram “na mente”, até serem interrompidos pela expressão, em discurso direto, “olha a faca”, logo ecoada, como se fossem vozes anônimas entre os frequentadores do parque. A canção sugere que o crime acontece quando os dois descem do brinquedo e tem algum grau de tocaia, talvez premeditação, porque não há narração de luta ou reação dos amantes. Reparem o cuidado da construção de Gil: contra João, o hábil e possivelmente forte operário-capoeirista que treinava toda semana, José se vale da faca (talvez seu instrumento de trabalho na feira), compensando sua desvantagem numa luta corpo a corpo. A arma do crime: eis o ápice da narratividade desenvolvida na canção, que depois tomará outro movimento. Pelo sangue na mão e pelos corpos caídos, deduzimos a morte de João e Juliana, e, na estrofe seguinte, a prisão de José.

Talvez nem fosse preciso indicar a virtuosidade de Gil como cancionista, mas gostaria de sublinhar a maneira como a canção tarda para apresentar Juliana, centro de desavença entre José e João. A figura feminina, contudo, pode ser intuída no espelhamento das estrofes anteriores à formação do triângulo amoroso, o que confere certa espessura de significação à canção, uma presença espectral, que, à moda dos contos, faz com que Juliana esteja presente, em ausência, desde os primeiros versos, sendo o óbvio inusitado da história. Também vale destacar o esquema requintado de rimas, como, por exemplo, “brigar”, “jogar”, “lá” e “namorar” na primeira estrofe, ou “sumiu”, “rio” e “viu”, na segunda, além do recurso entoativo de colocar à mesma altura “foi namorar” e “foi que ele viu”, amor e ódio com análogo investimento passional, o que aponta com força para o desfecho trágico.

Os últimos versos da letra repetem a entoação da abertura da canção, transmutando a chave temática, das ações, pela chave passional, das sensações, o que se mostra pelo andamento ralentado e pelo prolongamento maior das vogais, enfim, catarticamente. As admoestações do começo da canção (“Ê, José!” e “Ê, João!”) retornam como reprimenda ante o reconhecimento da desdita. Deflagrada a violência, não há mais feira, construção, brincadeira, confusão; trabalho ou lazer. A repetição entoativa da primeira estrofe da canção confecciona um ciclo que, antes aberto, ora se fecha, e seu desfecho lembra na forma o princípio, indicando uma prática que sempre retorna, um fato relativamente ordinário, embora grave, uma permanência habitual da violência. A narrativa trágica, cíclica, exemplar, condenatória e por ação do destino tem ares de tragédia clássica, não obstante seu recorte social preciso, do mundo da “gente simples”.

A versão executada no festival e gravada em seguida no disco do evento descerra com nova aceleração do ritmo, o retorno do protagonismo da orquestra na parte instrumental e vocalizes eufóricos de Gil: “Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê!”. Esse encerramento poderia ser interpretado simplesmente como uma concessão feita pelo cancionista à já então fórmula de “música de festival”, um modelo que se decantou ao longo das disputas e que era marcado por um desfecho sempre enérgico, convidando a plateia ao envolvimento máximo e impressionando o júri. Um caminho mais interessante de reflexão, no entanto, nos faz perguntar pela forma cancional e sobre a razão de a euforia expressa pelo narrador não ter desarmado a tragédia até ali articulada. Parece razoável pensar

que essa representação de euforia só é possível porque toda a história é narrada em relativa distância pelo eu da canção, que está pouco envolvido na história de morte contada, mas a narra ao público como um tipo de exemplo, o que nos indicam alguns vieses para perscrutar a representação da violência em “Domingo no Parque”.

A violência está em foco, não há dúvida, ela é o tema da canção, quer a tomemos como a narrativa de um crime, quer a tomemos como exemplo da tópica do poder destrutivo do amor. Não obstante, chama a atenção, por estarmos no fatídico ano de 1967,<sup>5</sup> que seja violência passional, circunscrita ao ambiente popular, e não se misture com aquela praticada pelo regime autoritário, pós-golpe. Só por veredas muito tortuosas poderíamos dizer que a canção perfaz uma crítica à violência do regime militar – defendendo, por exemplo, que qualquer narrativa de crime sugeriria cifradamente crimes do Estado ou que o recorte social deriva do desenvolvimento assimétrico brasileiro.

Por essa leitura, fica inevitável perguntar pela classificação de “Domingo no parque” como uma canção tropicalista. Quer entendamos o tropicalismo pela leitura de Roberto Schwarz (op. cit.), uma variante complexa do pop que sobrepõe alegoricamente estágios diferentes do desenvolvimento do capital, se o sintetizo bem, quer o entendamos pela leitura de Favaretto (2000, p. 21), como a dicção que transfere o componente crítico da matéria para a fatura, a canção limita a convivência de “avanço” e “atraso” a seus elementos de arranjo e de instrumentação, combinando música erudita de vanguarda e traços do nacional-popular, e, embora haja sugestões e implícitos no desenvolvimento da narrativa, seus componentes críticos vão todos na matéria, impossibilitando leituras ambíguas, como em “Baby” ou “Lindoneia”, ilustrativamente. A tão aclamada técnica eisensteiniana (PIGNATARI apud CAMPOS, 2008, p. 153) é mais sensibilidade multimídia do seu artífice na construção da narração e das imagens do que propriamente técnica tropicalista – aliás, chamar Eisenstein de tropicalista é prova de submissão à atual hegemonia tropicalista, inadequadamente.

---

<sup>5</sup> Além do mais importante festival, 1967 foi o ano de lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *Quarup*, de Antônio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca, de *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal – o quadro foi elaborado pelo professor Luís Alberto Alves (UFRJ) em fala na UFRGS no ano de 2014.

Se olharmos para a trajetória de Gil e como sua obra se desenvolveu, talvez a resposta seja ainda mais rica. Desenvolvi melhor em outro artigo, ainda inédito, a ideia de que a canção do período foi arena quase exclusiva para a classe média brasileira. No campo da canção, essa classe se dividia basicamente em “alienada” (iê-iê-iê), “culpada” (canções de protesto) e “agônica” (tropicalistas), segundo a maneira com que reagiam à sua própria ascensão decorrente de um empobrecimento maior dos de baixo. A isso se soma o fato de Gil vir da Bahia – periferia com antepassado de centro colonial, para os centros simbólico e econômico do país independente, Rio e São Paulo, respectivamente – como filho de médico e professora, e administrador de empresas da Gessy Lever. Na análise de “Alegria, alegria” ficará um pouco mais claro o que estou afirmando, mas o cancionista-administrador-ministro apresenta mais afinções com a parcela culpada dos compositores populares – que se incumbiu de tomar a palavra e formular o mundo daqueles que reivindicavam participação mais digna e justa na sociedade brasileira: o homem do campo, o homem do morro, a cultura popular anônima etc., e cuja organização do Show Opinião é um de seus pontos altos – do que com a parcela da classe média cuja voz está na base da formulação tropicalista e parece explicar ambigualmente a maneira como a violência é representada nessa estética. Esse terceiro grupo, de que boa parte percorreu biograficamente o arco modernizador de famílias confortáveis do interior do país para a condição desconfortável, mas protegida, de jovem classe média no centro do Brasil moderno, Rio-São Paulo, não pôde ignorar que as agruras daqueles que se tornavam mais miseráveis financiavam o desenvolvimento brasileiro (OLIVEIRA, op. cit.). Esse grupo tampouco considerava aceitável produzir conforme diretrizes políticas, o que consideravam um ataque às liberdades criativas, ou promover qualquer recuo estético, abdicando da posição de vanguarda, uma das mais reconhecíveis ambições burguesas.

Seja pela autoafirmação confiante do burguês ascendente, seja pela afinidade à valoração do indivíduo sensível que pautava parte importante da produção internacional, a resposta tropicalista conjugava avanço e atraso na forma cancional, esse é seu princípio estrutural, conscientes ou não da forte interdependência desses dois aspectos na composição da sociedade brasileira, relação que era posta cada vez mais em carne viva desde os anos 1950.

De maneira bastante *sui generis*, “Domingo no parque” resgata figuras cujos futuros foram interrompidos, pifados (ARAÚJO, 2014), pelo

golpe civil-militar, mas não se engaja, estando mais perto das canções de *Louvação* (1967), “Louvação”, “Procissão” e “Ensaio geral”, do que do, aí sim, tropicalismo orgânico elaborado pelo compositor a partir de *Expresso 2222* (1972), com plena maturação em *Refazenda* (1975). Para cotejarmos somente com as canções “daquela noite em 67”, está mais próxima de “Roda-viva”, de Chico Buarque, do que de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, canção que nos ocupará a partir de agora.<sup>6</sup>

Quarta colocada no festival e feita, segundo Caetano, a partir de “A banda”, de Chico Buarque (VELOSO, 2008, p. 169), “Alegria, alegria” é a primeira canção tropicalista do autor apresentada ao público, na noite de quatorze de outubro de 1967. Como curiosidade, há parte de um capítulo em *Verdade tropical* em que o cancionista descreve com bastante minúcia o processo de composição de “Tropicalia”, canção-paradigma do movimento, lançada, junto com “Alegria, alegria” no primeiro álbum solo de Caetano, em janeiro de 1968. Nesse capítulo, Caetano propõe uma espécie de “A filosofia da composição”, menos no sentido de explicar o objeto e mais no sentido de sugerir a possibilidade de se realizarem esforços semelhantemente exaustivos (ECO, 1994, p. 50 e ss.) quanto às outras canções do compositor.

Perseguindo a linha da representação da violência, a primeira menção ao tema surge somente na segunda estrofe, não por sua realização direta, senão pela maneira como é representada nos jornais: “O sol se reparte em crimes,/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em Cardinales bonitas/ Eu vou” – em que o nome do jornal, *O Sol*, promove a ambiguidade, sendo metáfora para “dia” ou referência às páginas do diário carioca.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Minhas pesquisas recentes têm apontado para a existência inicial de ao menos dois tropicalismos em disputa: um, formado mediante as parcerias de Gilberto Gil e Torquato Neto, recusava enlaçar-se às produções mais rebaixadas da cultura de massas; outro, cujo centro era Caetano Veloso, mais afeito à estratégia de aproximação irônica em relação ao que produzia a indústria cultural. O álbum *Tropicalia ou panis et circensis* teria sido o ponto de virada dessa disputa, em que o segundo tropicalismo, o de Caetano, se torna hegemônico – tropicalismo esse, vale dizer, que é tomado pelos críticos como “o” tropicalismo. Embora não seja uma parceria com Torquato, “Domingo no parque” pode ser analisada como ponto alto desse tropicalismo silenciado, que retornaria, após a morte do poeta piauiense, na *Refazenda* de Gil.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre o jornal-escola carioca, ver: MORAES e ALENCAR (2006). Ruy Castro contesta a possibilidade de Caetano ter aludido ao referido jornal em: CASTRO, 2013, p. 12-13.



Ao considerarmos a observação de Roberto Schwarz (2000, p. 231) do quanto o jornal pode ser a forma que reifica o fato em notícia, é notável que aqui a violência (“crimes” e “guerrilhas”) não está no centro e divide a cena com fenômeno UFO e uma bela atriz, multiplicada aos moldes da Pop Art. Na estrofe seguinte, o recurso se repete: “Em dentes, pernas, bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot”, em que “bomba” e, talvez, “dentes” se perdem em matérias de naturezas muito diversas.

Diferente da canção de Gil, essa é narrada em primeira pessoa e para seu narrador os fatos transcorrem indistintamente e em velocidade acelerada. Há inclusive certo enfado quanto ao ritmo em que os elementos se sucedem – “O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça? Quem lê tanta notícia?” –, construindo, numa primeira leitura, uma voz que se encanta com as belezas da vida e que se cansa com a atribulação do mundo. Um posicionamento descolado, de quem finge que a novidade não é novidade – atitude análoga, vale dizer, à que encontramos muitas vezes em *Verdade tropical*, de um Caetano altamente estetizado. Esse ritmo não é de mesma natureza ao da aceleração obsessiva do assassino em “Domingo no parque”, mas concerne ao ritmo acelerado de consumo no auge do desenvolvimentismo brasileiro, que substituiu desde a década anterior o papel do país na economia global, endividava-se à custa do empobrecimento operário, modernizando-se. Em entrevista de 1968, feita a Vanderlei Malta da Cunha, ainda inédita, Caetano chega a dizer que a canção é narrada por uma personagem de classe média, tornando ainda mais patentes as relações estabelecidas aqui e dando a possibilidade de separarmos o artista da voz que canta. Na vanguarda em relação a esse contexto, Caetano entoa o processo de reificação geral no tempo de estabelecimento da indústria de massas.<sup>8</sup>

Abre-se uma trilha para perscrutarmos outro tipo de violência, diferente daquela representada em “Domingo no parque”. É certo que a canção de Caetano comenta mais diretamente a arbitrariedade e a violência praticadas pelo regime militar, por exemplo: na representação do clima de resistência e dos desaparecidos políticos (“Por entre fotos

---

<sup>8</sup> “É sempre bom lembrar” que Caetano tinha canções não tropicalistas antes de “Alegria, alegria”, como “Cavaleiro”, “Samba em paz”, “Um dia” e “Boa palavra”. Cabe transcrever um trecho de sua fala na entrevista a Vanderlei Malta da Cunha: “Eu sentia que o que eu fazia era uma coisa muito mais ligada à morte do que à vida. Daí eu resolvi quebrar com as amarras a certas ideias abstratas de cultura, de nacionalidade e de pureza (entende?), para conseguir me expressar de maneira mais rica e mais viva.”

e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome sem telefone/ No coração do Brasil”) e na subversiva pergunta para qualquer regime autoritário, entoada e repetida no ponto mais alto da canção, investida, portanto, da maior energia entoativa (“Por que não?”). Em contrapartida, a violência mais saliente representada na canção é de outra ordem. Parte de certa desobrigação “libertadora” quanto a toda responsabilidade social<sup>9</sup> – “sem lenço, sem documento”, frase de um amigo de Dori Caymmi, e “nada no bolso ou nas mãos”, frase descontextualizada de Sartre – e consiste no ritmo próprio do desenvolvimento, que confere valor de troca a tudo e que não contempla mais as especificidades de cada esfera (ARAÚJO, 2014, p. 137 e ss., sobre “Baby”).<sup>10</sup> Nas páginas ou não do jornal da época, crimes, atrizes, bombas, guerrilhas, discos voadores etc. são reduzidos a coisas e às manchetes das coisas, a um ponto qualquer nas reflexões do sujeito, a um item a ser entoado, ou não entoado, a depender da vontade do eu cancional, transparecendo necessariamente uma boa dose de arbítrio.

Tal como em *Macunaíma*, preguiça e melancolia dão o tom da relação com este *allegro* mundo, mas é possível perceber uma boa dose de prazer e de euforia – brincadeiras, na chave mais matuta de Mário de Andrade – permeando a canção de um rapaz blasé andando por Copacabana.<sup>11</sup> No título, “Alegria, alegria”, um bordão de auditório

---

<sup>9</sup> Confira-se a leitura de Roberto Schwarz (2012) sobre a recepção de Caetano ao filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em “*Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*”. A elaboração agônica do intelectual de boa vontade feita pelo diretor de cinema é transformada em recusa de posição supostamente hipócrita e exumação de quaisquer programas políticos que não passem por irrestrito exercício do prazer na estética, na perspectiva confessa de Caetano.

<sup>10</sup> É notável que em “Eu tomo uma Coca Cola/ Ela pensa em casamento”, a dose de crítica é maior a este do que àquela. Construção comum, aliás, da estética tropicalista, que ataca as instituições da ordem – Família, Igreja e Estado – na aproximação com a vulgaridade do mercado, mas pouco acusa a vulgaridade do mercado. Diz o já afamado Caetano (2008, p. 49): “Hoje [1997] são muitas as evidências de que, por um lado, qualquer tentativa de não-alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais, e de que, por outro lado, todo projeto nacionalista de independência econômica levaria a um fechamento do país à modernidade.”

<sup>11</sup> Dado de composição mencionado por Caetano em diversas entrevistas, que ele queria representar tudo o que um rapaz passeando por Copacabana vislumbrava. Impossível não fazer a relação: dez anos depois, Caetano compõe “Garota de Ipanema” a partir da visão da musa, do flâneur, e não do embasbacado voyeur.

utilizado por Chacrinha de empréstimo a Wilson Simonal (VELOSO, op. cit., p. 161). Na letra, em que acompanhamos o eu passar por entre todas “as coisas”, com postura afirmativa e decidida. E na entoação, que, salvo a desaceleração das estrofes “O Sol nas bacanas de revista...” e “Ela bem sabe até pensei...”, é conduzida em chave temática – do corpo, da ação, do seguir – com investimentos gradativos de passionalidade até o ápice, no último verso do refrão. Difícil negar que essa construção sofisticada seja uma das responsáveis pela sensação de animação e euforia que também toma de imediato o ouvinte da canção. Não obstante, em movimento inverso, esse aborrecimento pelo mundo que não se apresenta satisfatório ao gênio dinâmico e incompreendido – para manter em pauta *Macunaíma*, uma alusão a calhar da requintada tristeza pós-coito formulado por Paulo Prado em *Retrato do Brasil* –, também está presente, na matéria e na fatura da canção, e pode mesmo ter vestígio crítico, embora sem sombra de distanciamento ou afirmação peremptória.

[Sem perder o ensejo, e sendo repetitivo, na *Verdade tropical* de Caetano, a sintaxe longuíssima e repleta de negações das negações realiza no relato memorialista essa voz escorregadia, como notamos na passagem (2008, p. 95, grifos meus): “A vitória do prestígio do movimento sobre essas duas tendências **não** foi atingida **sem** dificuldade, e **não** se pode dizer que a **desatenção** – quase hostilidade – a produções como *O cangaceiro* (Vera Cruz) ou *O homem do Sputnik* (chanchada) **não** pareçam hoje francamente **injustas**.” O que afirma o autor? Ou melhor: se o objetarmos por afirmar o que quer que seja, ele poderia replicar dizendo que não era nada disso?]

Recorro outra vez a Schwarz (1987) para perguntar: o “ufanismo crítico” de Oswald de Andrade, possivelmente decantado da posição que ocupava a rica burguesia paulista dos anos 20, e que também me parece poder ser encontrado em *Macunaíma*, noutros matizes, de euforia pela rica matéria linguística, folclórica e indígena brasileira, e desalento em relação a um mundo conspurcado pelas relações mercadológicas, ganha uma nova manifestação, uma classe abaixo e uma linguagem ao lado, na dicção tropicalista de Caetano nos anos 60? Sendo assim, uma leitura bastante dura poder ser feita: beneficiado pelo desenvolvimento da sociedade brasileira, que é feito sobre os pobres e não apesar dos pobres, “Alegria, alegria” mais é violenta do que representa a violência, compondo-se da euforia levemente melancólica motivada pela ascensão de um indivíduo e de uma classe e pela intuição de que se deixa para trás os miseráveis de Santo Amaro, como representativos dos pobres do

país, que só terão alguma chance de ascenderem décadas mais tarde, para consumirem, por suposto. A alegoria do Brasil (SCHWARZ, 1992, p. 74) vista com precisão pelo crítico, não se encontra somente na letra, mas também na própria forma cancional e quiçá em seu gesto, sua enunciação, a “voz que canta”, nos termos de Tatit.

Para concluir o ensaio, convido a uma breve recapitulação, em cotejo, das canções analisadas.

“Domingo no parque” traz a violência em sua matéria, mas a circunscreve e a divisa passionalmente, tornando-se inócua como objeto de denúncia no decisivo ano de 1967. Sua composição é de cunho nacional-popular, na aproximação a capoeiras, trabalhadores, feirantes e moças pobres, no circuito explorado dos parques de diversão de subúrbio, sem, contudo, engajar-se, visto que a tragédia não é explicada por qualquer força de exploração externa e acima. Como acusadora da violência, “Domingo no parque” dá “zoom” à tragédia do casal e desfoca a violência estatizada no Brasil em 1964, gesto que ou indica sua cordialidade, ou implica em crítica, via cordialidade, à violência em escala nacional. Há de se concordar que a primeira hipótese é mais razoável.

“Alegria, alegria”, por sua vez, reifica a violência em sua matéria, mas traz a violência em sua fatura, sem ênfase e talvez nem mesmo deliberadamente. Em certa medida, chega a ser violenta no prazer em meio à desobrigação quanto aos soterrados pelo desenvolvimento brasileiro. Não trata da violência militar, mas da violência do mercado,<sup>12</sup> no apagamento das particularidades, da ancoragem vestigial aos valores de uso, e no primado da vontade, do arbítrio, antes elaborado em chave crítica por Machado de Assis, agora assumido por Caetano como grito de liberdade em um quadro de regime totalitário. Naquele momento, agredia o governo militar por trazer na forma a interdependência entre avanço e atraso e será rapidamente silenciada com prisão e exílio. Quando o quadro da violência de mercado, esta que acorrenta os homens no ciclo de produção e consumo em chave eufórica, não era evidente, evidenciá-lo fazia do tropicalismo uma estética potencialmente subversiva, o tiro na mosca da vanguarda. Tal como no modernismo mesmo antes de um Brasil moderno, Caetano goza e chora os impasses do desenvolvimentismo a propósito brasileiro, “ambíguo ao extremo” (SCHWARZ, 2012, p. 80,

---

<sup>12</sup> Recordo-me da provocação de Lukács, “e quem nos salva da civilização ocidental?” (2000, p. 7-8), ao fazer projeções sobre o fim da Grande Guerra.

sobre certas passagens de *Verdade tropical*) – não menos do que a poética de Oswald ou a rapsódia de Mário, vale dizer –, mas é identificado com justiça pela Ditadura Militar como inimigo. Passados os anos, Caetano grava especial com cantora pop ou com o maior representante da classe média alienada dos anos 60, transa com o que tem de mais popularesco com ares de reivindicação do valor do popular, reifica-se e reifica a estética que capitaneou.<sup>13</sup> A História se incumba de esclarecer definitivamente a ambiguidade.<sup>14</sup>

Nas canções analisadas, Gil se volta para as origens, para o povo, consola-se e consola, canta a violência material e circunscrita, cujo instrumento ganha mais corpo (“olha a faca!”) do que o destino dos violentos e violentados. Caetano canta para o futuro e é consumidor agônico, porque eufórico, cansado e culpado do progresso, “a mercadoria mais séria e mais complexa em oferta na feira de superstições de nossa época”, dizia Hannah Arendt em 1969 (ARENDR, op. cit., p. 20). Se, desde Engels, vários teóricos apontam que a violência precisa de instrumentos para se realizar, quais seriam os instrumentos desse outro tipo de violência cantada por Caetano? Há fuzis e bombas em “Alegria, alegria”, mas, para a canção, não matam mais do que as pernas das atrizes.

Neste mundo despido de utopias, cujas cortinas foram abertas nas décadas de 1960 e 70, também os objetos estéticos se tornam instrumentos ou não da violência do mercado. Engana-se quem acredita que esta não deixa corpos estirados no chão à saída de rodas-gigantes e quem esquece que o coeficiente de euforia com que podemos lograr do consumo é proporcional à violência que aplicamos aos menos privilegiados, diluída, silenciosa, global e impessoalmente, mesmo que a denunciemos. Como é nefasto o sistema, uma liberdade irrestrita implica violentar o outro – acusando-se como falhada e ideológica a proposta tropicalista, ao reconhecer como direito geral o direito de alguns. Se não estamos num panorama de “banalidade do mal”, para retomar Arendt e Eichmann, também não vivemos num tempo em que o mal e suas violências são confrontados e evitados. Arrisco dizer que “não temos tempo”, sequer, para contabilizar o mal, seus produtos e os *upgrades* desses produtos.

---

<sup>13</sup> No documentário *Uma noite em 67*, Caetano reclama que não teria “se livrado” de “Alegria, alegria” como Chico de “A banda”. Gil também parece que conseguiu “se livrar” de “Domingo no parque”. O *hit*, no fim das contas, é de Caetano.

<sup>14</sup> Escrevi sobre o álbum mais recente de Caetano e a reificação do tropicalismo em: LEITE, 2014.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

ARENDDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Versão digitalizada, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASTRO, Ruy. *Letra e música: a canção eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. 1.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, dez. 2014.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Cultura e política 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

### **Filmografia:**

*O SOL – caminhando contra o vento*. Direção: Tete Moraes e Martha Alencar. Documentário. Brasil, 2006.

*UMA NOITE em 67*. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário. Distribuidora: Vídeo Filmes. Brasil, 2010.

### **Discografia:**

GIL, Gilberto. *Louvação*. Produzido por João Mello. Brasil: Philips, 1967.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Produzido por Manuel Barenbein. Brasil: Philips, 1967.

## **Olhando através da lupa: realismo e contemporaneidade**

### ***Looking through the magnifying glass: realism and contemporaneity***

André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.  
andrecac@id.uff.br

Claudete Daflon

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
claudetedaflon@id.uff.br

**Resumo:** Por meio do estudo crítico dos contos “Um certo tom de preto”, de *O livro dos lobos* (1994), e “Os distraídos”, de *As palavras secretas* (1998), assim como do romance *Passageiro do fim do dia* (2010), do escritor brasileiro contemporâneo Rubens Figueiredo, propôs-se discutir o realismo na obra do autor, problematizando definições que opusessem a escrita de cunho fantástico àquela considerada realista. Para alcançar os objetivos estabelecidos, junto à revisão do debate teórico-crítico sobre o realismo na literatura brasileira, desenvolveu-se a análise de aspectos que envolvessem a representação do olhar e da observação enquanto elementos constitutivos das narrativas selecionadas. A abordagem proposta possibilitou verificar pontos dialógicos entre o realismo e o fantástico.

**Palavras-chave:** realismo; fantástico; conto; romance; literatura brasileira contemporânea.



**Abstract:** The aim of this paper is to discuss the articulation of realism in the work of contemporary Brazilian writer Rubens Figueiredo, through a critical reading of two of his short stories “Um certo tom de preto” and “Os distraídos”, and of his novel *Passageiro do fim do dia*. We will put into question definitions which oppose fantastic narratives to those considered realistic. Together with a revision of the debates concerning realism in Brazilian literature, we will discuss the representation of the gaze and of observation as constitutive elements of the narratives selected as the corpus of our study.

**Keywords:** realism; fantastic; short story; novel; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 24 de maio de 2015.

Aprovado em 10 de agosto de 2015.

## 1 O olhar denso

Logo no início do conto “Um certo tom de preto”, de Rubens Figueiredo, a protagonista-narradora declara: “quanto mais eu olhasse mais eu veria – não parecia haver limites para as descobertas do meu poder de observação” (1994, p. 83). Lida isoladamente, a frase parece a jactância ingênua de uma personagem que não consegue ter uma noção precisa de suas próprias limitações. De fato, esse pode ser um dos sentidos dessa declaração, ainda mais se levarmos em conta que a narradora permanece fixada a conflitos infantis que definem a sua identidade – ou a destroem, já que sua personalidade acaba sendo substituída pela de sua irmã adotiva Isabel, com a qual mantinha uma relação de rivalidade desde que as duas eram pequenas. O conto, portanto, é uma narrativa de aprisionamento em mais de um sentido: primeiro, porque no final a narradora se vê presa dentro do corpo de Isabel e confinada a um hospício; e, segundo, porque ela já estava presa desde o início na sua própria infantilização. O poder de observação – ou, num sentido mais amplo, do olhar – desempenha um papel ambivalente nesse esquema de aprisionamento. Por um lado, ele possibilita uma abertura, um sair de si. Nesse sentido, a experiência do olhar descrita no conto de Rubens Figueiredo se aproxima da experiência do furor trágico que Camille

Dumoulié (2007, p. 18-20) aponta como uma das manifestações do excesso, e que estaria associada ao transbordamento do sujeito rumo a um outro, mas um outro que escapa à linguagem e à racionalização. Ao se gabar de seu poder de observação, a narradora de “Um certo tom de preto” faz uma afirmação excessiva por si só, mas ela se torna ainda mais desmedida se pensarmos no descompasso entre a sensação de potência que a personagem percebe em seu próprio olhar e o seu objeto, uma fileira de formigas na calçada, supostamente avistadas do terceiro andar de um prédio. Essa impressão de descompasso é reafirmada pela impotência da narradora para resistir às investidas de Isabel, que vai aos poucos roubando sua vida, até que, no momento climático do conto, a narradora se percebe sugada pelo olhar de Isabel (um olhar ainda mais potente do que o seu) e passa a viver, contra a sua vontade, no corpo da irmã de criação. A narrativa, portanto, transforma em imagem concreta o sair de si discutido por Dumoulié.

Em “Um certo tom de preto”, o excesso também se manifesta na intensidade do olhar. A narradora acreditava que, “ao ficar parada e em silêncio”, concentrando-se toda na sua observação, “o mundo se tornava meu. Ele se oferecia, estendia as mãos para mim” (FIGUEIREDO, 1994, p. 83). O olhar, portanto, não é apenas um sair de si, mas também uma forma de tomar posse do mundo. Ele é uma potência que pode agir sobre a realidade. É também uma voracidade: “Não sei quando Custódio e Isabel começaram a usar óculos. Tinha algo a ver com a necessidade de ocultar os olhos, isso eu sei. Em seus olhos, havia fome. Garras. Um certo tom de preto. Exercitavam seu poder encarando os professores, e fazendo com que se calassem.” (FIGUEIREDO, 1994, p. 94). Os olhos de Custódio e Isabel, os irmãos adotivos da narradora, são como buracos negros. Dentro desses olhos, há o “certo tom de preto” que dá título ao conto. Por trás do poder da visão se esconde o poder daquilo que não pode ser visto, muito menos nomeado e descrito. O excesso, assim, se reproduz: o olhar quebra o limite entre os seres, torna-se uma força quase autônoma e se investe do inominável e do oculto.

É também sob a égide do oculto que se apresenta o narrador -protagonista de “Os distraídos”, outro conto de Rubens Figueiredo publicado quatro anos depois de “Um certo tom de preto”: “Sempre me admira que tudo se esforce tanto em se mostrar, sempre me espanta que com tamanha sofreguidão todos queiram aparecer. Para mim, esconder-se é a habilidade suprema e manter-se oculto constitui o talento mais

precioso de todos.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 109). Os narradores de ambos os contos compartilham não só o anonimato, mas também a convicção de que o apagar-se, o esconder-se, é uma condição para atingir o máximo poder de observação que lhes possibilitará de fato ver o mundo. Esse processo de apagamento tem um papel central em “Os distraídos”, pois à medida que vai concentrando sua atenção, o narrador-protagonista vai desaparecendo, até se tornar invisível. Como em “Um certo tom de preto”, o olhar aqui também é potência, uma intensidade que cresce a ponto de substituir a presença do personagem. A visão, em princípio, é intensamente subjetiva em “Os distraídos”, uma vez que tudo nos é dado do ponto de vista do narrador. No entanto, também como em “Um certo tom de preto”, essa subjetividade é esquiva, problemática. No conto de 1994, terminamos sem ter certeza de quem narra afinal: essa tarefa pode estar tanto nas mãos da protagonista, que agora habita o corpo de outra pessoa, como de Isabel, que estaria simplesmente delirando ser a protagonista. Em “Os distraídos”, a identidade do narrador simplesmente se dilui, restando apenas o seu olhar, que ele próprio descreve como “pesado” e “opaco” (FIGUEIREDO, 1998, p. 110). No lugar de uma subjetividade idiossincrática, temos apenas a posição de onde parte o olhar e a intensidade da visão, ou mesmo o meio transparente que essa visão atravessa:

Deixei afinal que se esquecessem totalmente de mim, que meu nome se apagasse de suas vozes, e então me senti mais compacto, mais fechado na capa da minha pele, me vi mais inteiro e mais concentrado em mim mesmo do que em qualquer outro momento, certo de que afinal estampava no espaço e gravava na superfície do ar as linhas que me definiam com exatidão e com justiça. (FIGUEIREDO, 1998, p. 112-113)

Ao mesmo tempo, o conto inteiro gira em torno da dicotomia atenção/distração, que é tensionada ao limite e problematizada. Apesar de o protagonista ser considerado distraído por todos à sua volta, os distraídos a que o título se refere na verdade são os outros, as pessoas comuns que enxergam apenas o óbvio e se deixam levar pelo fluxo dos acontecimentos. Para essas pessoas, a atenção é “um exercício fútil, um luxo dispendioso”, pois envolve um distanciamento em relação a tudo aquilo que é útil e prático. Para o narrador, porém, isso representa uma

liberação, a criação de um espaço protegido do resto do mundo, que agora o atravessa sem poder tocá-lo (FIGUEIREDO, 1998, p. 109-110). Trata-se de um espaço quase utópico, não só porque é um não-lugar, mas também porque aponta para a substituição das exigências da produtividade por uma contemplação de efeito puramente estético, já que a atenção permanece sem um objeto específico (o que poderia prendê-la novamente ao utilitarismo, na busca de uma finalidade para o objeto observado) e não parece gerar nenhum conhecimento. De fato, é uma visão utópica desse tipo, centrada na estetização da vida cotidiana e na destruição de uma dinâmica social pautada pela produtividade, que Marcuse desenvolve em *Eros e civilização* (2007) e que Jameson (2007, p. 143-191) associa a uma despersonalização do indivíduo na utopia, o qual seria libertado das particularidades de uma história pessoal e seria substituído por uma consciência que vive apenas o presente, tendo efetuado uma ruptura radical com o fluxo do tempo. Para o narrador de “Os distraídos”, o estado de plena atenção é um ideal a ser atingido, e, para tanto, é preciso o desaparecimento do sujeito: “O sonho do observador é se anular diante daquilo que é observado.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 110).

Tanto “Um certo tom de preto” quanto “Os distraídos” são narrativas fantásticas, uma vez que – seguindo uma definição do fantástico comum entre os teóricos do gênero (ROAS, 2014, p. 30-31; BESSIÈRE, 1974, p. 1-10) – em ambas há a eclosão de um evento que contraria as leis que governam a realidade, apesar de supostamente se passarem no mundo real. A leitura desses contos funciona aqui como ponto de partida para uma reflexão sobre o trabalho de Rubens Figueiredo, uma vez que os livros em que foram publicados representam um momento de transição importante em sua carreira. Seus primeiros romances, *O mistério da samambaia bailarina* (1986), *Essa maldita farinha* (1987) e *A festa do milênio* (1990), são *thrillers* de um humor mais ou menos descompromissado. Por sua vez, *O livro dos lobos* (1994), no qual foi publicado “Um certo tom de preto”, e *As palavras secretas* (1998), no qual apareceu “Os distraídos”, são coletâneas de contos de tom bem mais sério, com forte predomínio do fantástico. A eles se seguem *Barco a seco* (2001), *Contos de Pedro* (2006) e *Passageiro do fim do dia* (2010), em que o fantástico é abandonado em troca de uma forma de narrar cada vez mais realista. Essa passagem da literatura de massa para o fantástico e, finalmente, para o realismo é marcada pela sinopse para a nova edição de *O livro dos lobos* publicada pela Companhia das Letras em 2009. Como informa o catálogo *online* da editora,

Mesmo sem referências específicas quanto à época e ao local em que transcorrem os contos deste livro, o leitor não tem dúvida: eles se passam no mundo em que ele próprio vive. Referem-se a indivíduos reais, que sofrem e fazem os outros sofrerem no confronto diário com perguntas e enigmas dos quais são o objeto, mas não os autores. E a atmosfera aparentemente fantástica em que se movem os personagens é, na verdade, uma tradução realista do sentimento de irrealidade em que vive esse mesmo leitor.

O caráter fantástico da coletânea é apagado, ou apresentado como um elemento ilusório (o livro seria apenas “aparentemente” fantástico). O que interessa seria a representação de um mundo real facilmente reconhecível pelo leitor, que também se vê livre de qualquer ambiguidade quanto ao caráter representativo do texto: ele não “tem dúvida” de que o mundo apresentado em *O livro dos lobos* é o seu próprio mundo. O estranhamento, que é um dos efeitos básicos da literatura fantástica, é substituído por um reconhecimento. Na verdade, o próprio fantástico se transforma num elemento representativo, traduzindo o “sentimento de irrealidade” que o próprio leitor experimentaria em seu cotidiano.

Como a sinopse faz parte do material promocional do livro, é de imaginar que a editora acredite que o público leitor estará mais aberto a narrativas realistas do que a narrativas fantásticas. Ela também ajuda a reformular a imagem de Rubens Figueiredo como escritor. Situada entre a publicação de *Contos de Pedro* e o romance *Passageiro do fim do dia*, ela confirmaria a guinada do autor, separando sua fase fantástica de sua fase realista, ao mesmo tempo que parece embaralhá-las ao propor o fantástico de *O livro dos lobos* como uma espécie de vertente do realismo. Essa tentativa de manter distintos esses dois modos de escrita, porém, não resiste a um exame mais cuidadoso que leve em conta as reelaborações contemporâneas do realismo e suas ligações históricas com o realismo do século XIX. Do mesmo modo, uma análise da obra de Rubens Figueiredo pode mostrar que a cisão absoluta entre uma fase fantástica e outra realista em sua escrita pode ser enganosa, deixando de lado importantes continuidades entre as duas, principalmente no que diz respeito a uma dinâmica do olhar e da observação que dá unidade a um corpo ficcional aparentemente muito diversificado.

## 2 A pertinência da discussão

Explorar as orientações assumidas na obra de Rubens Figueiredo com base no estudo crítico, em especial, do romance *Passageiro do fim do dia* significa, entre outras coisas, retomar a discussão acerca do realismo na literatura brasileira contemporânea. A diversidade de trabalhos a respeito do tema atesta por si só sua relevância e complexidade, tornando improvável a convergência em um posicionamento único ou hegemônico. Assim, a recuperação de argumentos da crítica literária pode, num movimento reflexo, contribuir tanto para novos encaminhamentos do debate quanto para o desenvolvimento da recepção especializada a publicações de Rubens Figueiredo.

Não se pode perder de vista que a contenda em torno das relações da literatura com o “real” no Brasil se estabeleceu, ainda num primeiro momento, em relação aos caminhos que foram tomados pelo realismo no contexto nacional, especialmente pela preferência por uma orientação naturalista. Nesse sentido, ao considerar a repercussão no país de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, Brito Broca destaca texto publicado na *Gazeta de Notícias* de 12 de abril de 1878 por Machado de Assis. Na publicação já bastante conhecida, são assinalados negativamente aspectos que o escritor compreende como danosos para o desenvolvimento das letras nacionais. A importância do artigo de Machado revela-se na repetição de seus argumentos entre antagonistas do naturalismo, como sustenta Sônia Brayner (1973), e poderiam ser resumidos a quatro pensamentos básicos: a preocupação excessiva com os aspectos físicos e os sentidos; a preferência por ambientes viciosos; a preocupação em descrever casos excepcionais e patológicos (em especial os sexuais); e o potencial corruptor dos costumes.

Se para Nelson Werneck Sodré o naturalismo teria sido tão somente um episódio, tanto por sua brevidade no século XIX quanto pela permanência de elementos românticos em suas principais obras, Flora Süssekind detecta uma indesejável persistência. *Tal Brasil, qual romance*, publicação da dissertação de mestrado da autora, representou o veredicto da recorrência do naturalismo em nossas letras. Ao tratar o movimento como uma ideologia estética, a estudiosa identificou repetições que apareceriam com algumas variações: seja sob a forma dos estudos de temperamento, no século XIX; dos ciclos, na década de 1930; ou dos romances-reportagem dos anos de 1970 (SÜSSEKIND,

1984, p. 198). Além disso, a produção naturalista, em sua aspiração pelo estabelecimento de uma identidade nacional, não comportaria rasuras próprias ao literário e estaria, portanto, associada ao empobrecimento do romance reduzido a uma “linguagem-só-transparência” (SÜSSEKIND, 1984, p. 34). Essa transparência apareceria ainda associada ao que a pesquisadora chama de “estética do visível” ou ainda de obsessão pela “visibilidade” do literário:

Quer se trate de uma obra do fim do século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como “retratar”, “ver”, “olhar”, “enxergar”. Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de *identidade*. (SÜSSEKIND, 1984, p. 99)

A premência do visual aparece, pois, como procedimento subordinado ao estabelecimento de identidade. Em outras palavras, a apreciação negativa do naturalismo, nesses termos, também representou um balanço desfavorável da literatura brasileira do qual escapariam apenas alguns autores que não tivessem se associado a essa “ideologia estética”. É necessário ponderar que posições categóricas como essas correm o risco de desencorajar estudos sobre obras que se enquadrem numa moldura naturalista, ocasionando certo *retraimento* crítico e, conseqüentemente, a ausência de novas propostas de reflexão. Além disso, reforça-se o caráter pejorativo da designação realista-naturalista.

Karl Erik Schøllhammer, em 2002, traz a público o texto “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, em que declara a existência de novos rumos criativos associados ao realismo: “Hoje, é fácil perceber uma nova evocação de ‘realidade’ nas tendências expressivas da literatura e das artes, que procura criar efeitos de ‘realidade’, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico.” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 78). O pressuposto de que a literatura vinha se apropriando de técnicas de representação dos meios visuais orientou e justificou a escolha de *The Return of the Real*, do estudioso de arte Hal Foster, para a fundamentação teórica que se observa também no livro *Ficção brasileira contemporânea*, de 2009, no qual Schøllhammer argumenta haver na ficção nacional uma reinvenção

do realismo que comporta formas expressivas decorrentes da “urgência de falar sobre e com o real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). Já em 2012, o pesquisador propõe em sua leitura da prosa contemporânea a existência de um realismo afetivo que não se confunde com o realismo representativo e que corresponde a “efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária”, com a finalidade de “entender as experiências performáticas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 143, 145). A discussão teórico-crítica assim desenvolvida revela que a necessidade de revisão do realismo histórico ecoa na reflexão conceitual sobre a situação contemporânea.

Ana Cristina Chiara indaga, em publicação de 2001, sobre “a possibilidade de se lerem os romances naturalistas deslocando-os dos argumentos usuais da crítica.” (CHIARA, 2001, p. 16). E já em 2004, avança sua reflexão, em artigo intitulado “O real cobra o seu preço”, e a respeito da produção contemporânea afirma que “[n]o caso da literatura brasileira, das sociedades periféricas, muitas vezes, o senso do real assume esta força à qual se curva a espinha do artista.” (CHIARA, 2004, p. 31), ao mesmo tempo que considera particularidades em relação ao naturalismo do século XIX expressas na diferenciação e diversidade dos tratamentos estéticos. O interesse pelo assunto justificou, ainda, a organização em 2012, em coautoria com Fátima Cristina Dias Rocha, de coletânea de artigos sobre “realismos”, em cuja introdução as organizadoras declaram:

A grande questão da contemporaneidade é que a base da paixão pelo real como motivação da pergunta “como dizer o mundo que nos cerca?” vinha da crença de que o real era passível de ser representado pela linguagem, da confiança da existência de obras que expressariam mais “verdadeiramente” o mundo real e da compreensão de que o mundo ficcional e a experiência humana mantinham entre si relações homólogas. Todavia, agora essas certezas encontram-se abaladas e as fronteiras entre realidade e ficção estão confusas. (CHIARA; ROCHA, 2012, p. 24)

Trata-se de assumir, por conseguinte, a contemporaneidade da discussão sobre o realismo sem cair em velhas armadilhas críticas.



A problematização passa pelo questionamento tanto de processos de valoração apriorística da obra considerada realista (tornando o realismo-naturalismo uma marca literária negativa) quanto da simplificação que estipula limites definidos para o que se considera realismo, especialmente quando se trata de apresentá-lo em oposição ao fantástico. Nessa chave, o estudo da obra de Rubens Figueiredo mostra-se não só oportuno, mas relevante para a compreensão das possibilidades representadas pela ficção contemporânea no que diz respeito aos exercícios do realismo.

### 3 Um olhar realista?

É significativo que *Passageiro do fim do dia* se abra, justamente, com uma evocação da distração:

Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 7)

Pedro, o protagonista do romance, é rotulado logo de saída como um distraído, como se ele fosse um eco, ou mesmo uma nova realização, do narrador de “Os distraídos”. O que era um ideal no conto, porém, vem à tona novamente no romance como uma negatividade: o objetivo do personagem, agora, seria não ver, não entender, não sentir. Ou seria apressado demais ver na primeira frase do romance um objetivo a ser atingido? O uso do infinitivo parece dar aos verbos o caráter de comando, mas certamente essa não é a única leitura possível: o infinitivo tem algo de indeterminado, de suspensão no tempo, de um apagamento de sujeito e objetos. Não ver o quê? Por outro lado, a maneira como Pedro é encarado pelas outras pessoas e a proposição da tendência a se distrair como uma característica definidora do personagem repetem em tudo a situação do narrador-protagonista do conto de 1998, e a mesma tensão entre distração e atenção que ele desenvolve. Isso se dá porque a resposta para a pergunta a respeito do que deve ser visto permanece em aberto. Ela pode apontar para todos aqueles elementos puramente utilitários que estão ligados a uma integração conformista à ordem social e que, por isso mesmo, devem ser rejeitados em troca de uma atenção

mais desinteressada, de uma verdadeira observação. Ou seja, o não ver equivaleria a uma desatenção ao cotidiano prático e poderia dar acesso a uma forma mais interessante de observação (mais adiante, é a falta de atenção aos detalhes práticos do curso de direito que será apontada como o motivo para o protagonista do romance desistir da faculdade). O retorno em forma de eco de “Os distraídos”, portanto, traz para *Passageiro do fim do dia* – uma narrativa que aprofunda a opção de seu autor por uma estética realista – as contradições e a ambiguidade que Irène Bessièrre (1974, p. 10) vê como uma das características básicas do relato fantástico.

Não podemos esquecer, porém, que essa caracterização de Pedro como um distraído está longe de ser absoluta. Como indica o primeiro parágrafo do romance, essa qualidade chega a se confundir com aquilo que Pedro é, mas aos olhos dos outros. E se, como em “Os distraídos”, essas outras pessoas é que fossem as verdadeiras distraídas? O que *Passageiro do fim do dia* parece levantar logo em suas primeiras linhas é a questão do ponto de vista, da confiabilidade do olhar e da observação como base para a estruturação de um discurso a respeito do real, e, conseqüentemente, da confiabilidade desse discurso.

A discussão em torno da visualidade remete a reflexões de Émile Zola ao defender o naturalismo no século XIX. Em seu texto sobre o romance, aponta as direções que julga adequadas à narrativa e, para tanto, considera criticamente obras de autores que despertam seu interesse e admiração: Stendhal, Balzac, Flaubert e os Goncourt. Desse modo, afirma que “a qualidade mestra do romancista é o senso de real.” (ZOLA, 1995, p. 26). A seu ver, de fato, seria precisamente esse “senso do real” que conferiria ao romance moderno sua especificidade em contraponto à imaginação desregrada das práticas literárias anteriores, uma alusão clara ao romantismo. Todavia, esse senso entendido como “sentir a natureza e representá-la como ela é” dependeria de uma particular capacidade perceptiva, pois “há olhos que não veem absolutamente nada” (ZOLA, 1995, p. 26). Como a visão que acessa a naturalidade das coisas não se daria da mesma forma em todos e dependeria de aspectos biológicos, pois seria habilidade inata, a percepção visual enquanto requisito indispensável ao bom romancista seria, portanto, elemento distintivo do sujeito. Ironicamente, parecemos estar, assim, diante de uma forma de seleção natural tendo em vista as condições inatas exigidas para ser romancista. Por outro lado, o “ver bem” filiava-se ao olhar científico e significava, fundamentalmente, a possibilidade de evitar deformações e monstruosidades no processo de representação.

A importância do olhar no texto de Zola está manifesta ainda nas analogias frequentes à pintura que revelam o lugar central ocupado pela plasticidade visual na sua prosa e trazem à baila questões de estilo que remetem à descrição. Concomitantemente, está em jogo o ponto de vista de observação a favor de uma perspectiva que, ao adotar método científico, acredita-se, conduzirá a certezas. O romancista, enquanto observador, desenvolveria uma escrita dotada de procedimentos voltados para a finalidade última de dar visibilidade ao real e, portanto, colocaria “sua retórica a serviço de sua humanidade” (ZOLA, 1995, p. 45). Nesse sentido, o olhar distraído seria, a princípio, antípoda do olhar naturalista, por sua falta de direção e finalidade. Todavia, a centralidade da questão visual e a forma como isso se constrói em textos de Rubens Figueiredo expõem, em certa medida, a ambiguidade de uma obra que se situa entre a problematização do “senso de real” concebido por Zola e a inserção em uma tradição realista.

Afinal, de quem é a voz narrativa que se faz presente ao longo de *Passageiro do fim do dia*? Estamos diante de um narrador onisciente em terceira pessoa, o que parece nos afastar do ponto de vista necessariamente mais restrito e subjetivo dos narradores em primeira pessoa de “Um certo tom de preto” e “Os distraídos”. No entanto, trata-se de um narrador que adere quase que exclusivamente ao ponto de vista do próprio Pedro. Muitas vezes, o que seria o relato do narrador torna-se indistinguível da manifestação de algo como um discurso indireto livre, como aliás já acontece no primeiro parágrafo do romance. O que encontramos ali é a voz do narrador ou os pensamentos do próprio Pedro? Qual é o espaço reservado para a subjetividade do personagem, afinal?

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio chama atenção para a primazia do olhar em *Passageiro do fim do dia*, observando que tudo aquilo que é descrito no romance é construído pela perspectiva de Pedro, de tal forma que “o realismo descritivo passa a ser apaziguado pelos traços de subjetividade do olhar do personagem.” (PATROCÍNIO, 2013, p. 271). Entretanto, como o narrador-protagonista de “Os distraídos”, Pedro é um personagem que tende a ser absorvido por aquilo que ele vê, a ponto de seus pensamentos serem substituídos pelo registro visual, descrito em detalhes pelo narrador. Enquanto nas narrativas fantásticas de Rubens Figueiredo, os observadores atentos são literalmente transpostos para um outro ou de fato se apagam, em *Passageiro do fim do dia* essa crise do ser torna-se um fenômeno psicológico e uma

condição estruturadora da narrativa que, se por um lado filtra tudo o que é narrado pela subjetividade de Pedro, por outro, apaga essa subjetividade, deixando diante de nós aquilo que Pedro registra como um aparelho sensório. Em ambos os casos, a experiência é marcada pelo excesso: o fascínio pelos objetos e pelo próprio ato de olhar nos contos fantásticos é reproduzido em *Passageiro do fim do dia* pela presença intensa e concreta daquilo que Pedro vê. O efeito não é tanto o de um filtro que depura ou distorce o que é descrito, quanto o de uma lupa que apresenta um objeto exageradamente ampliado, revelado de forma implacável em seus mínimos detalhes: “[d]entro do bolso da camisa do garoto [...], dava para ver, através do pano fino, dois chicletes ainda na embalagem. Havia riscos azuis de caneta na ponta dos dedos do menino.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 142). A possibilidade fantástica do apagamento literal do sujeito, ou sua redução a um olhar denso, parece ser a condição para criar uma representação do mundo externo em toda a sua concretude material de coisa. O efeito de realidade, então, depende da presença fantasmagórica de uma subjetividade que se torna quase invisível e permanece a maior parte do tempo indefinida até para si mesma: “[s]em ser visto, Pedro mesmo não se via” (FIGUEIREDO, 2011, p. 11).

Fredric Jameson (2013, loc. 1765-1795) vê na obra de Tolstói, particularmente em *Guerra e paz*, uma fragmentação constante, perceptível na estrutura episódica da narrativa. Essa fragmentação afetaria os próprios personagens de *Guerra e paz*, que Jameson descreve como uma coleção de pedaços e diferenças que se mantém unida apenas por um nome (2013, loc. 1885-1890). Tolstói estaria fascinado pelos seus personagens, num “narcisismo do outro” (2013, loc. 1905-1918) que se manifesta na enorme atenção que ele dedica à sucessão frenética de gestos, humores e traços físicos descritos ao longo da obra (2013, loc. 1795). Talvez não por acaso (Rubens Figueiredo publicaria sua tradução de *Guerra e paz* em 2011, um ano depois de seu último romance), o narrador de *Passageiro do fim do dia* trabalhe com uma técnica semelhante, focando em cenas fragmentadas, às vezes banais, mas que concentram em si a maior carga possível de intensidade, enquanto Pedro não consegue registrar com clareza o percurso de ônibus que perfaz e constitui a espinha dorsal do romance. Ou seja, *Passageiro do fim do dia* não oferece uma imagem que se pretende coesa da realidade, nem tampouco uma tese que procure explicá-la, como no romance naturalista típico. O que temos, em vez disso, são pedaços, imagens mais ou menos isoladas a que se prende todo um conjunto de significados ou de afetos.

Jameson propõe que, em vários pontos dos romances realistas do Dezenove – destacando, mais uma vez, a obra de Tolstói como exemplo –, os personagens se tornam um pretexto para a circulação de afetos que existem de forma quase independente, ou como veículos para o desdobramento autônomo de dados sensoriais (JAMESON, 2013, loc. 1233). Aí, mais uma vez, nos deparamos com a técnica de construção do senso de real em *Passageiro do fim do dia*, que envolve a indefinição, ou mesmo o apagamento da identidade de Pedro no sentido de uma subjetividade de características próprias bem definidas a favor de sua presença espectral como um aparato de registro de impressões físicas, predominantemente as do olhar. Nessa leitura, o isolamento de Pedro em relação aos outros, apontado de maneira enfática logo no início do romance – “Mesmo assim, mesmo próximo, estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9) – estaria ligado menos a uma idiosincrasia do personagem do que à sua posição privilegiada de observador: “Já não era a indiferença, já não era o descaso, mas sim sua atenção, concentrada até as minúcias, que agora o mantinha afastado, separado do resto.” (Idem, p. 30). Como já vimos, a noção do isolamento como condição para a intensificação do olhar e o apuro do poder de observação, que ressurgem como um elemento estruturante do protagonista e da própria narrativa de *Passageiro do fim do dia*, tinha sido preparada nos contos fantásticos de Rubens Figueiredo. Essa evocação do fantástico, ainda que de forma indireta, teria a função de transferir à narrativa realista do romance o questionamento do real e das condições de percepção que, para David Roas (2014, p. 31-32), é um ponto central do relato fantástico. De fato, é nos momentos em que a visão de Pedro se torna mais intensa e concreta, quando ele se perde nos objetos e pessoas à sua volta, e é a descrição destes que ocupa o primeiro plano da narrativa, que a distância (ou a diferença) entre o personagem e tudo aquilo que o circunda se torna mais pronunciada. Há, porém, momentos de introspecção em que Pedro reflete não só sobre sua maneira de ser, mas também busca dar um sentido à realidade social que o cerca. Esses momentos, no entanto, não são menos complexos. Eles dependem não tanto da expressão de uma consciência (ou uma autoconsciência) internalizada, mas de uma forma peculiar de identificação com o outro: o naturalista inglês Charles Darwin.

Darwin personificaria o olhar do cientista: preparado, atento, potente, focal e universal. Dono do mundo que olha e que dota de sentido,

o naturalista contribui para um conhecimento que compreende como universal (DAFLON, 2015), ao mesmo tempo que, de forma seletiva, produz enquadramentos destinados à apreensão das menores coisas e seres do mundo. Com a lupa responsável pelo máximo de visibilidade, o observador em sua busca pela verdade participa de processos de ampliação e seleção que deformam a realidade e reconstituem-na, posteriormente, em tratados, museus e jardins botânicos. O olhar do cientista seria, a princípio, a antítese da percepção distraída de Pedro; entretanto, a relativização da forma como se definem atenção e distração nos contos de Rubens Figueiredo possibilita localizar em *Passageiro do fim do dia* inesperada afinidade entre o olhar de Darwin, enquanto um modelo ideal, e a observação focal e dispersa de Pedro. Nos detalhes em que se prendem, nas minúcias, emerge um realismo desatento ao mundo. O leitor é preso, então, em uma armadilha “naturalista”, em que a construção do real se dá através do olhar. Logo, quando Pedro busca incorporar o ponto de vista de Darwin, denuncia a natureza dominadora, violenta e hierarquizante de um modo de ver que perpetua a desigualdade social que o seu próprio olhar procura captar e criticar.

### Referências Bibliográficas

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. 1. ed. Paris: Larousse, 1974.

BRAYNER, S. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre O cortiço*. Rio de Janeiro: São José, 1973.

BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Unicamp 1991.

CHIARA, A. C. R.. A origem do mundo: o naturalismo de Coubert e de Aluizio Azevedo a contrapelo. In: BORBA, M. A. J. (Org.). *As partes da maçã: visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 13-21.

\_\_\_\_\_. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, A. L. M. de. (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 23-39.

CHIARA, A. C.; ROCHA, F. C. D. Os realismos literários. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Literatura em Foco V: realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012. p. 7-13.

COMPANHIA DAS LETRAS. Catálogo online. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12801>>. Acesso em: 16 de maio de 2015.

DAFLON, Claudete. Na companhia de Darwin: a literatura pensa a ciência. In: *As Artes e as Ciências em Diálogo*, Barcelos: Green Lines Institute, 2015. p. 81-96.

DUMOULIÉ, C. M. Tudo o que é excessivo é insignificante. *Revista Tempo Brasileiro: os significados do excesso*, Rio de Janeiro, n. 169, p. 11-30, abr.-jun. 2007.

FIGUEIREDO, R. Um certo tom de preto. In: \_\_\_\_\_. *O livro dos lobos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 81-98.

\_\_\_\_\_. Os distraídos. In: \_\_\_\_\_. *As palavras secretas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 109-113.

\_\_\_\_\_. *Passageiro do fim do dia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. 2. ed. Londres; Nova York: Verso, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Antinomies of Realism*. Ed. Kindle. Londres; Nova York: Verso, 2013.

MARCUSE, H. Éros et civilization: contribution à Freud. Paris: Minuit, 2007. [1. ed. 1955].

PATROCÍNIO, P. R. T. do. *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ROAS, D. A ameaça do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 29-74.

SCHØLLHAMMER, K. E. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHØLLHAMMER, K. E.; OLINTO, H. K. (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. p. 76-90.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. O episódio naturalista. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 381-402.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ZOLA, É. *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Edusp, 1995.





## **O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé**

*The postulate of “formal realism” in Brazil: from the national tautology to the profession of faith*

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
nabil.araujo@gmail.com

**Resumo:** Este artigo enfoca a migração de um postulado formulado por Ian Watt na Inglaterra dos anos 1950, o do “realismo formal” como inerente ao gênero *romance*, para a obra de um dos grandes nomes dos estudos romanescos no Brasil, Sandra Guardini Vasconcelos, cujo principal trabalho reafirma, meio século depois, em português, a doutrina realista proclamada pelo autor inglês em *A ascensão do romance* (1957).

**Palavras-chave:** Realismo formal; gênero romanesco; estudos do romance; importação teórica.

**Abstract:** This article focuses on the migration of a postulate by Ian Watt in the context of 1950s England – the postulate of “formal realism” as inherent to the novel genre – to the work of Sandra Guardini Vasconcelos, a Brazilian renowned scholar in the field of novel studies. Her major book reaffirms, half a century later, in Portuguese, the realist doctrine proclaimed by the English author in *The rise of the novel* (1957).

**Keywords:** Formal realism; novel genre; Novel Studies; theoretical importation.

Recebido em 25 de maio de 2015.

Aprovado em 20 de novembro de 2015.

## 1 O “influxo externo” e os estudos romanescos no Brasil

Num célebre diagnóstico da vida literária brasileira nos idos de 1879, Machado de Assis sentenciava acerca do modo de vigência das doutrinas estéticas entre nós: “o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas.” (ASSIS, 1959, p. 813). Mais de um século depois, generalizando o diagnóstico machadiano de modo a abarcar “a vida intelectual no Brasil”, eis o que constata Roberto Schwarz:

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, “o influxo externo é que determina a direção do movimento.” (SCHWARZ, 1987, p. 30)

Anos antes, Schwarz havia sido mais específico quanto a isso, observando: “Quem lida com história literária – ou, para dar outro exemplo, com história da tecnologia – não pode fugir à noção do influxo externo, pois são domínios em que a história do Brasil se apresenta em permanência sob o aspecto do atraso e da atualização.” (SCHWARZ, 1976, p. 16).

O que aqui se segue poderia ser tomado como um estudo de caso contemporâneo acerca do “influxo externo” na história das ideias literárias entre nós, na medida em que se aborda, então, a migração, para a obra de um dos grandes nomes dos estudos romanescos no Brasil, de um postulado realista formulado na Inglaterra dos anos 1950 – o do “realismo formal” como inerente ao gênero romanesco –, bem como as conseqüências de uma tal importação teórica para os estudos do romance em nosso meio acadêmico.

\*\*\*

Exato meio século depois do surgimento, na Inglaterra, do mais célebre estudo já publicado sobre o romance – *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957), de Ian Watt –, Sandra Guardini Vasconcelos publica, no Brasil, *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*

(2007), monumento editorial de 650 páginas, das quais cerca de 400 são reservadas à antologia a que remete o título da obra – “conjunto de prefácios, ensaios e resenhas em que escritores ingleses do século XVIII discutiram sua prática ou a sua leitura de um gênero de ficção que ainda não tinha definições nem contornos muito claros ou precisos.” (VASCONCELOS, 2007, p. 11) – e mais de 200 a uma “Introdução crítica” cujo intuito declarado é o de

possibilitar melhor acompanhamento dessa discussão e pô-la no contexto histórico e cultural que lhe deu origem, [...] visando fornecer um mínimo de informações básicas e preliminares que permitam [...] compreender o fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra, testemunhar sua formação e perceber suas linhas de força. (Ibid., p. 11)

Ora, posto que o “fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra” é justamente o objeto central de estudo do então quinquagenário livro de Watt, e que a própria Vasconcelos já havia publicado suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), livro de uma autodeclarada “admiradora do trabalho de Watt” (VASCONCELOS, 2002, p. 24), em muitos pontos retomado e expandido na obra que lhe sucede, é de se perguntar o que demarcaria e diferenciaria, afinal, a abordagem do fenômeno romanesco publicada pela autora brasileira em 2007 daquela publicada pelo autor inglês em 1957 (e disponível em português, em edição brasileira, desde 1990). Sobretudo quando se leva em conta que, em suas considerações sobre “O momento inaugural do romance”, redigidas na mesma época do aparecimento do livro de Vasconcelos, o principal nome da teoria da literatura no Brasil desqualifica abertamente, em comparação com as caracterizações do romance fornecidas por Bakhtin e por Blumenberg (a primeira, “eficiente”, a segunda, “especulativa”), “a caracterização empírica, quase rasteira de Watt.” (COSTA LIMA, 2009, p. 220).

Para Luiz Costa Lima, a associação, central no livro de Watt, entre romance e “*transcription of real life*” [transcrição da vida real] é “demasiado ingênua para que ainda seja discutida” (Ibid., p. 219); apresentá-la dessa maneira, contudo, implica uma brutal abstração do efetivo contexto discursivo no qual ela tem lugar. O escrutínio menos apressado do modo e das razões pelos quais ela se dá em *The rise of the novel* revela uma postura em face do fenômeno romanesco (e do

realismo que lhe seria inerente) bem menos “ingênua” do que se quereria a princípio; apenas à luz de um tal escrutínio pode-se tentar compreender o que se passa quando da reafirmação do postulado central de Watt, no Brasil, meio século depois.

## 2 “Realismo formal” e gênero romanesco (I): tautologia nacional

O primeiro capítulo de *The rise* inicia-se com um bloco de três perguntas para as quais não haveria, àquela altura, segundo Watt (1957, p. 9), “respostas inteiramente satisfatórias”. Apesar disso, a própria sequência em que se encontram enunciadas revela que, para Watt, a primeira delas não passa de uma pergunta retórica, já que a segunda pergunta contém, em seu enunciado, a resposta da primeira, resposta essa à qual se subordinam, na verdade, as próprias perguntas que lhe sucedem:

(1) “É o romance uma forma literária nova?” (2) “Se assumimos que sim, como comumente é feito, e que foi iniciado por Defoe, Richardson e Fielding, em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado, daquela da Grécia, por exemplo, ou daquela da Idade Média, ou da França do século XVII?” (3) “E há alguma razão pela qual essas diferenças surgiram quando e onde surgiram?” (Ibid., p. 9)<sup>1</sup>

Explicitado o postulado de base – “O romance é uma forma literária nova, iniciada por Defoe, Richardson e Fielding” –, eis as únicas perguntas a serem, então, respondidas: (1) “Em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado?”; (2) “Por que essas diferenças surgiram na Inglaterra do século XVIII?” Negando-se a encarar como obra do acaso “o surgimento de nossos três primeiros romancistas no seio de uma única geração” e alegando que “seu gênio não poderia ter criado a nova forma a menos que as condições da época também tenham sido favoráveis”, Watt propõe-se a descobrir, então, quais foram tais condições favoráveis e como Defoe, Richardson e Fielding se beneficiaram delas (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (2). “Para tal investigação, nossa primeira necessidade é uma definição eficiente das características do romance”,

---

<sup>1</sup> Esta e as demais traduções de trechos em língua estrangeira citados no presente artigo são de minha responsabilidade.

prossegue Watt (Ibid., p. 9), “uma definição suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa e, contudo, ampla o suficiente para ser aplicada a tudo quanto é usualmente posto na categoria romance” (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (1).

Os historiadores do romance, observa Watt, “distinguiram o ‘realismo’ como a característica definidora que diferencia a obra dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior”, de modo que, ao acompanhá-los nessa opinião, “o próprio termo [‘realismo’] requer maiores explicações.” (Ibid., p. 10). Reconhecendo “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” como “essencialmente um problema epistemológico”, Watt (Ibid., p. 11) recorre à filosofia, no sentido de revelar, no dito realismo romanesco, “o temperamento geral do pensamento realista, os métodos de investigação que utilizou e os tipos de problemas que levantou.” (Ibid., p. 12):

O temperamento geral do realismo filosófico tem sido crítico, antitradicional e inovador; seu método tem sido o estudo dos particulares da experiência pelo pesquisador individual, que, ao menos idealmente, está livre do corpo de suposições passadas e crenças tradicionais; e tem dado uma importância particular à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todos esses traços do realismo filosófico têm analogias com traços distintivos da forma romance, analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura que tem sido alcançado na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (Ibid., p. 12).

O realismo romanesco compartilharia, em suma, com o realismo filosófico, de sua recusa à visão de mundo universalizante que havia vigorado hegemonicamente na Antiguidade clássica-medieval, em favor de uma perspectiva particularizante, tipicamente moderna: “o romance surgiu no período moderno, um período cuja orientação intelectual geral se apartou decisivamente de sua herança clássica e medieval por sua rejeição [...] aos universais.” (Ibid., p. 12). E ainda:

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser vistas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla, aquela vasta transformação da civilização ocidental

desde a Renascença que substituiu o desenho unificado de mundo da Idade Média por um outro muito diferente – um que nos brinda, essencialmente, com um conjunto em desenvolvimento, mas não planejado, de indivíduos particulares tendo experiências particulares, em tempos e em lugares particulares. (Ibid., p. 31)

Na verdade, segundo Watt, apenas na Inglaterra setecentista, por obra de seus mais destacados ficcionistas, é que essa nova visão de mundo teria rendido seus primeiros grandes frutos literários, algo que não se poderia esperar, dir-se-ia, dos literatos franceses do mesmo período: “Defoe e Richardson eram certamente mais livres para apresentar ‘o objeto natural’ de qualquer modo que o desejassem do que os escritores na França, por exemplo, onde a cultura literária estava ainda essencialmente orientada para a corte”, explica Watt, sugerindo ser essa a razão de ter sido “na Inglaterra que o romance foi capaz de estabelecer uma ruptura mais precoce e mais completa com a matéria e os meios da ficção anterior.” (Ibid., p. 58-59). Os procedimentos de particularização da experiência humana que julga inaugurados pelos principais ficcionistas ingleses do século XVIII, Watt os sintetizará, a título de um “método narrativo”, sob a rubrica “*formal realism*” [realismo formal], a qual se verá então estendida à totalidade do “gênero” romanesco, na verdade como definidora do mesmo:

O método narrativo pelo qual o romance corporifica essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de seu realismo formal; formal, porque o termo realismo não se refere aqui a nenhuma doutrina ou propósito literário especial, mas somente a um conjunto de procedimentos narrativos que são tão comumente encontrados juntos no romance, e tão raramente em outros gêneros literários, que podem ser considerados típicos da própria forma. (Ibid., p. 32)

No intuito de ilustrar cada um dos procedimentos narrativos que considera constitutivos do “realismo formal” inerente ao gênero romanesco – a saber: (a) *uso de enredos não tradicionais*; (b) *particularização das personagens por meio de nomes próprios*; (c) *particularização do tempo*; (d) *particularização do espaço*; (e) *uso referencial da linguagem, em ruptura com a tradição estilística neoclássica* –, Watt remete ao conjunto das obras de Defoe, Richardson e Fielding, nos seguintes termos:

(a) Depois de Defoe, Richardson e Fielding continuaram, a seus modos muito diferentes, o que viria a se tornar a prática usual do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou parcialmente baseados num incidente contemporâneo. *Não se pode dizer que algum deles alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance.* (Ibid., p. 15, grifo meu).

(b) É claro que, às personagens, nas formas anteriores de literatura, eram usualmente dados nomes próprios; mas a espécie de nomes efetivamente empregados mostrava que o autor não estava tentando estabelecer suas personagens como entidades completamente individualizadas [...] preferindo ou nomes históricos ou de tipos (Ibid., p. 18). [...] Os primeiros romancistas, entretanto, efetuaram uma ruptura extremamente significativa com a tradição e nomearam suas personagens de modo a sugerir que deviam ser encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. *O uso que Defoe faz dos nomes próprios é displicente e às vezes contraditório* [...] Richardson [...] foi muito mais cuidadoso e deu a todos os seus personagens principais, e mesmo à maioria dos secundários, tanto um nome quanto um sobrenome (Ibid., p. 19, grifo meu). [...] *Nomes como Heartfree, Allworthy e Square* [personagens de Fielding] *certamente são versões modernizadas do nome de tipo* [...]. [...] [Fielding tem uma] *preferência neoclássica por nomes de tipos* [...] (Ibid., p. 20, grifo meu).

(c) [Na ficção mais antiga] a sequência de eventos é fixada num *continuum* muito abstrato de tempo e espaço e concede muito pouca importância ao tempo como um fator nas relações humanas (Ibid., p. 23). [A ficção de Defoe] é a primeira que nos brinda com um quadro da vida individual em sua perspectiva mais ampla, como um processo histórico, e em sua visão mais estrita, que mostra o processo sendo representado contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros. É verdade que



as escalas de tempo de seus romances são às vezes tanto contraditórias em si mesmas quanto inconsistentes com sua pretendida ambientação histórica [...]. [...] *Em seus melhores momentos*, ele nos convence completamente de que sua narrativa está ocorrendo num lugar particular e num momento particular [...]. [...] Essa impressão é muito mais fortemente e completamente realizada em Richardson (Ibid., p. 24, grifo meu). [...] *Fielding abordou o problema do tempo em seus romances a partir de um ponto de vista mais exterior e tradicional* (Ibid., p. 25, grifo meu).

(d) O lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo na tragédia, na comédia e na narrativa antiga. [...] Defoe pareceria ser o primeiro de nossos escritores que visualizou a totalidade de sua narrativa como se ela ocorresse num ambiente físico real. *Sua atenção à descrição do meio ainda é intermitente* [...]. [...] Richardson [...] levou o processo muito mais longe (Ibid., p. 26, grifo meu). [...] *Fielding [...] não nos oferece interiores completos e suas frequentes descrições de paisagens são muito convencionalizadas* (Ibid., p. 27, grifo meu).

(e) A precedente tradição estilística para a ficção não estava primariamente preocupada com a correspondência das palavras às coisas, e sim com as belezas extrínsecas que poderiam ser conferidas à descrição e à ação pelo uso da retórica (Ibid., p. 28). [...] É, portanto, plausível que devamos considerar a ruptura que Defoe e Richardson estabeleceram com os cânones do estilo da prosa não como uma falha acidental, mas, antes, como o preço que tiveram de pagar para alcançar a imediatez e a proximidade do texto em relação ao que está sendo descrito. [...] *Fielding, é claro, não rompeu com as tradições de estilo ou de perspectiva da prosa augustana. Mas pode-se argumentar que isso desvirtua a autenticidade de suas narrativas* (Ibid., p. 29; grifo meu).

A sistematicidade das ressalvas feitas em relação a Defoe e a Fielding (vide trechos em *itálico* nas citações acima) – o primeiro, um realista ainda incipiente e inconstante, na comparação com Richardson; o segundo, um claro desvirtuador do realismo *à la* Richardson – evidencia que Watt não poderia mesmo ter derivado sua concepção de “realismo formal” da leitura e análise do conjunto das obras daqueles a quem chama de “*the early novelists*”, conjunto este claramente heterogêneo quanto aos procedimentos narrativos que compreende. Mesmo a obra de Richardson, que funciona, aí, para Watt, como um parâmetro que possibilita mensurar o afastamento dos outros dois autores em relação ao ideal do “realismo formal”, não encarnaria plenamente, ela própria, o referido ideal, já que nem mesmo dela, como se viu, se poderia dizer que “alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance”. É evidente, pois, que o parâmetro crítico com que aí opera Watt não é por ele obtido *a posteriori*, indutivamente, à guisa de uma síntese resultante da análise individualizada de cada uma das obras mencionadas de Defoe, Richardson e Fielding, sendo antes *sobreposto* pelo crítico a tais obras, à guisa de uma premissa à qual *devessem* se conformar, por se tratar de uma premissa alegadamente inerente ao gênero romanesco. Assim:

Realismo formal, na verdade, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram muito literalmente, mas que está implícita na forma romance em geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance é um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história tais como a individualidade dos atores envolvidos, os pormenores dos tempos e lugares de suas ações, detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Ibid., p. 32)

Ora, vimos que, de acordo com as próprias análises de Watt, nem Defoe, nem mesmo Richardson, para não falar de Fielding – o qual, aliás, sintomaticamente, não é mencionado na passagem acima –, nenhum deles, em suma, encarnaria plenamente a alegada premissa do “realismo formal”, sendo, por isso mesmo, reprovados, em maior ou menor grau, pelo crítico. É patente a contradição na qual se encontra enredado Watt:

ao mesmo tempo que identifica determinadas manifestações narrativas da Inglaterra setecentista como “antitradicionais”, “inovadoras”, libertas de “suposições passadas e crenças tradicionais”, avessas aos “universais” em favor dos “particulares”, ele próprio se nega, como crítico, a particularizá-las, isto é, a considerá-las, individualmente, em suas idiossincrasias, submetendo-as, antes, em conjunto, ao crivo de uma alegada “premissa” ou “convenção básica” [*premise or primary convention*] inerente a um suposto “gênero literário” [*literary genre*], com vistas a uma “obrigação” [*obligation*] que elas deveriam cumprir (por estarem enquadradas no referido gênero), e a serviço da qual se disporia de um “método” [*method*] a ser empregado pelo escritor. Em outras palavras, se o discurso narrativo que aí se quer chamar “*novel*” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”).

Mas qual seria a vantagem, afinal, de se tomar, em conjunto, e a despeito da evidente heterogeneidade interna a esse conjunto, as narrativas de Defoe, Richardson e Fielding como manifestações imperfeitas – e, por isso mesmo, em larga medida reprováveis – de um alegado gênero literário, o qual, não obstante, teria sido fundado justamente por tais obras? Ora, exatamente a afirmação desse caráter *inaugural* do alegado conjunto – o qual, em se impondo, garantirá aos três autores, apesar de sua qualidade questionável, uma precedência e uma primazia históricas (ainda que não estéticas) em relação aos demais cultivadores do mesmo suposto gênero literário. Mais do que isso: a se ressaltar que os mesmos autores a quem Watt considera “*the early novelists*” – os primeiros romancistas – são aqueles a quem ele chama de “*our first three novelists*” – *nossos* três primeiros romancistas –, fica patente que a precedência e a primazia históricas em questão não seriam apenas de um grupo de escritores em relação à totalidade dos demais, mas de um país – a Inglaterra – em relação à totalidade dos demais, e, mais especialmente, em relação ao grande centro literário da Europa neoclássica, a França. Os últimos parágrafos de *The rise* são dedicados justamente a explicitar ao máximo e a reforçar essa visão das coisas, ao

modo de conclusão da jornada crítico-analítica empreendida ao longo do livro. Evocando, aí, as considerações críticas de Diderot acerca de Richardson, Watt permite-se falar de “testemunho francês da supremacia do romance inglês no século XVIII” (Ibid., p. 300), e acrescenta, à guisa de explicação dessa “supremacia”:

A primeira grande florescência do gênero na França, que começou com Balzac e Stendhal, ocorreu apenas depois que a Revolução Francesa colocou a classe média francesa numa posição de poder social e literário que sua homóloga inglesa alcançara exatamente um século antes, na Revolução Gloriosa de 1689. E se Balzac e Stendhal são, na tradição do romance europeu, figuras maiores do que qualquer romancista inglês do século XVIII, isso é certamente, em parte, devido às vantagens históricas de que desfrutaram: não somente porque as mudanças sociais das quais se ocuparam encontraram expressão muito mais dramática do que na Inglaterra, mas porque, no campo literário, eles foram os beneficiários, não apenas de seus predecessores ingleses, mas de uma ambiência crítica que era muito mais favorável ao desenvolvimento do realismo formal do que aquela do neoclassicismo. (Ibid., p. 300-301)

Se, comparados “com Balzac e Stendhal, Defoe, Richardson e Fielding têm, todos, óbvias debilidades técnicas” – concluirá, na sequência, Watt –, historicamente, contudo, eles têm “a óbvia importância que se vincula aos escritores que efetuaram a maior contribuição à criação da forma literária dominante nos últimos dois séculos.” (Ibid., p. 301). Em outras palavras, a debilidade qualitativa de seus romances se veria compensada pelo fato de que foram eles que inventaram o gênero romanesco. Uma vez que, como vimos, a tese de um corte paradigmático na tradição narrativa ocidental efetuado em conjunto pelas obras de Defoe, Richardson e Fielding, no sentido de terem elas inaugurado um método narrativo propriamente romanesco, simplesmente não se sustenta pela análise efetiva dessas mesmas obras, a conclusão de Watt a esse respeito revela-se como uma manifestação *sui generis* daquilo a que Leo Spitzer chamou, certa vez, de “tautologia nacional”, isto é, um vício de pensamento que acometeria certos críticos, em função do qual uma obra de arte lhes pareceria grande porque “genuinamente

nacional” (francesa, alemã, espanhola, etc., a depender da nacionalidade do crítico), e “genuinamente nacional” quando grande.<sup>2</sup> No caso de Watt, a circularidade nacionalista se expressa da seguinte maneira: apenas a Inglaterra do século XVIII reunia, pela primeira vez na história, as condições necessárias para o surgimento do gênero romanesco, de modo que os primeiros romancistas *só poderiam ser ingleses*; assim, os primeiros romancistas ingleses de que se tem notícia (“*our first three novelists*”) *devem* ser identificados como os primeiros romancistas (“*the early novelists*”).

Definir o romance, portanto, em termos de seu realismo intrínseco, associando-o, nesse mesmo gesto, ao conjunto das obras de Defoe, Richardson e Fielding, como o faz Watt, é uma atitude crítica que escamoteia uma grotesca petição de princípio de cunho nacionalista, mas que, por isso mesmo, não pode, simplesmente, ser tachada de “ingênuo”. A inegável influência que *The rise* continua a exercer, décadas depois, sobre o campo dos estudos romanescos no mundo todo, à guisa de uma obra de referência, não pareceria atestar justamente a engenhosidade com que sua motivação central se viu dissimulada na forma de uma tese sobre a “ascensão do romance”?

### 3 “Realismo formal” e gênero romanesco (II): profissão de fé

No caso específico de Sandra Vasconcelos, não se pode dizer que sua professada admiração pelo trabalho de Ian Watt a tenha cegado para a motivação nacionalista subjacente a *The rise*; sem se direcionar explicitamente ao mestre britânico, ela, no entanto, é taxativa: “Não cabe reivindicar para a Inglaterra e para os ingleses a invenção do gênero”, sentencia, com efeito, arrematando: “A história apresenta suficientes evidências de que essa forma literária encontrou caldo de cultura e ambiente propícios para surgir, desenvolver-se e consolidar-se também em outros países europeus, em diferentes momentos de sua formação.” (VASCONCELOS, 2007, p. 19).

Numa notável seção da “Introdução crítica” que escreveu para *A formação do romance inglês*, sugestivamente intitulada “Cruzando a Mancha”, Vasconcelos se ocupa ao longo de quase 50 páginas do “movimento de livros” e da “circulação de ideias” que tomaram conta

---

<sup>2</sup> Cf. SPITZER, 2002.

do continente europeu no século XVIII, como nunca antes na história, de um modo tal que – observa a autora – “a rede romanesca estende suas malhas em direções diversas por toda a Europa, aclimatando-se às particularidades de cada país, num movimento incessante de busca e descoberta de novas formas, temas e modos de narrar.” (Ibid., p. 81-82). E ainda:

A questão das influências – de quem leu quem, de quem inspirou ou copiou quem – é, para dizer o mínimo, terreno minado. Basta que se reitere que os intercâmbios foram inauditos e o trânsito de romances, intenso, tendo assumido a forma de adaptações, sequências, variações, plágios, paródias, ou simplesmente traduções, em que a fidelidade nunca foi cláusula pétrea nem regra inflexível. As imitações também eram comuns, pois o conceito de autoria não era moeda corrente e a exigência de originalidade não era condição [...] (Ibid., p. 82-83). [...] não menos contundentes são as evidências da ciranda de tramas e formas e da recepção que lhes dão os próprios romancistas, sempre prontos a acolher em suas obras personagens e cenas de leitura, num revelador jogo intertextual e especular. O narrador de *Tom Jones* cita Scarron, Lesage e Marivaux, dentre outros; a senhora presidente de Tourvel mira-se no destino de Clarissa, ao passo que o visconde Valmont identifica-se com Lovelace; a *fille de chambre* em *Sentimental Journey*, de Sterne, entra numa livraria em busca de *Les égarements du coeur et de l'esprit*. Além de interessantes figurações do leitor e de situações de leitura, são exemplos, colhidos ao acaso, da metaforização, no enredo, do verdadeiro jogo de espelhos e citações que caracteriza as produções francesas e inglesas ao longo do século, estabelecendo, no plano literário, uma convivência amigável e frutífera que nunca se deu no terreno da diplomacia ou da política. (Ibid., p. 84)

Relativizados o lugar ocupado e o papel desempenhado pela Inglaterra na “ascensão do romance” no século XVIII europeu, Vasconcelos, entretanto, não deixará de acompanhar fielmente seu mestre britânico, seja na colocação das “perguntas recorrentes” a serem enfrentadas por um trabalho como o seu – (1) “se o romance seria realmente um gênero novo que surge apenas no século XVIII”;

(2) “a própria questão da definição do gênero” (Ibid., p. 11) –, seja nas respostas que oferece para cada uma das referidas perguntas. Partindo do pressuposto de uma resposta positiva à primeira pergunta, Vasconcelos remeterá às condições históricas de um tal surgimento, em termos análogos aos de Watt ao enfatizar a “modernidade” do gênero romanesco: “Fruto dos ideias iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático”, explica Vasconcelos, “ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos.” (Ibid., p. 23). E ainda: “Essa foi precisamente a tarefa que coube aos romancistas do século XVIII: reconfigurar os materiais históricos e pensar as novas convenções e técnicas narrativas que pudessem dar conta dos novos tempos.” (Ibid., p. 25). Quanto à segunda pergunta, Vasconcelos remeterá textualmente ao livro clássico de Watt, endossando-o em sua definição do gênero romanesco: “Toda a argumentação de Watt gira em torno de um conceito central – o de ‘realismo formal’, um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos”, explica a autora, lembrando, ainda, tratar-se de “um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, [...] na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo.” (Ibid., p. 27). Na sequência, Vasconcelos observa que: “Como todo estudo pioneiro, o livro de Ian Watt angariou simpatias e concordância em relação a suas teses centrais, mas também gerou muitas críticas e contestações” (Ibid., p. 30); e arremata: “Entretanto, nenhum crítico se contrapôs de modo convincente à proposição do ‘realismo formal’ como a característica predominante da prosa narrativa inglesa daquele século.” (Ibid., p. 31).

O fato, contudo, depreensível da própria leitura de *The rise*, é que o emprego da “premissa” do “realismo formal” como parâmetro crítico para a leitura das obras dos três grandes nomes da prosa narrativa inglesa do século XVIII não se afigura favorável a tais obras, as quais daí emergem, em suma, como um conjunto narrativo de “óbvias debilidades técnicas”, claramente aquém dos “mais altos exemplos da arte do romance”, para retomar as palavras de Watt. Numa comparação interna ao próprio conjunto, a situação é ainda pior, já que Defoe se mostra um realista incipiente, inconstante, claramente inferior a Richardson, para não falar de Fielding, um evidente descumpridor da “obrigação”

implicada pela “convenção básica” do “realismo formal”. O que não dizer, então, dos demais representantes da prosa narrativa inglesa daquele século? “Com apenas algumas exceções, a ficção da última metade do século XVIII [...] possui pouco mérito intrínseco”, afirma Watt (1957, p. 290) na conclusão a seu livro, mencionando, entre os “romancistas que se elevaram acima do nível da mediocridade”, Smollett e Sterne. Acerca do primeiro, afirma, então, que todos os seus romances, exceto um, apresentam “evidentes defeitos nas situações centrais e na estrutura geral” (Ibid., p. 290); do segundo, que “sua notável originalidade literária confere à sua obra uma qualidade totalmente pessoal, para não dizer excêntrica”, e que “seu único romance, *Tristram Shandy*”, na verdade “é não tanto um romance quanto uma paródia de um romance.” (Ibid., p. 290-291).

Seguindo fielmente Watt, Vasconcelos postula o “realismo formal” como traço definidor *a priori* do gênero romanesco – “o romance, de todos os gêneros literários, é o que afirma de forma mais premente o problema de sua relação com a nova ordem do mundo a ponto de o realismo passar a ser um dado determinante e inerente à sua forma” (VASCONCELOS, 2007, p. 43) –, reduplicando, com isso, inadvertidamente, a contradição performativa em que se vira enredado o mestre britânico meio século antes: a de identificar certas manifestações narrativas como antitradicionais, inovadoras, insurgentes em relação aos rigores da preceptística neoclássica, como “expressão artística de um espírito democrático”, para falar com Vasconcelos, e, ao mesmo tempo, e no mesmo gesto, enquadrá-las justamente no tipo de categorização universalizante e normativa ao qual declaradamente elas se contrapõem: a noção de gênero literário como modelo *a priori* de representação da realidade implicando procedimentos técnicos aos quais deveria se enquadrar o texto a fim de ser considerado adequado.

Mas qual é a motivação desse gesto contraditório em Vasconcelos, já que não o nacionalismo anglocêntrico que se encontra subjacente à cena crítica de *The rise*, e que se vê devidamente exorcizado pela autora brasileira em sua própria abordagem d’*A formação do romance inglês*? Nas passagens em que mais se aproxima de uma justificativa de sua filiação teórica, Vasconcelos se atém a uma incisiva reafirmação em negativo da mesma (em face de supostas ameaças a ela), à guisa de uma *profissão de fé realista*: “diante da implicância mais recente com o realismo”, adverte, com efeito, Vasconcelos (Ibid., p. 21), “antecipo



que uma das balizas fundamentais das reflexões que se seguem é a concepção hegeliana do romance como epopeia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o realismo passa a ser um dado determinante e inerente à sua forma”; e ainda: “O ângulo a partir do qual se empreende essa análise”, proclama a autora, “é sempre o de quem julga que o romance é, das formas literárias, a que afirma de maneira mais premente sua relação com o mundo, o que nos obriga a olhar detidamente para o problema da adequação da forma ao material e para as questões de elaboração formal” (Ibid., p. 21). Mais à frente, o adversário ganha um nome – “(pós-)estruturalismo” –, e a profissão de fé da autora, um máximo de dramaticidade:

Nada disso cabe dentro de uma visão estruturalista ou pós-estruturalista que, com suas ênfases muito diferentes, contesta as próprias categorias de “literatura” e “gênero”. Para o pós-estruturalismo, o romance promove a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação (que a ficção pós-moderna se esforça por desconstruir) e portanto nem a teoria do romance nem o realismo interessam ao seu campo de reflexão. Mais preocupado com a narrativa ou “narratologia” (dentro da qual subsume o romance), o pensamento pós-estruturalista estabelece um divórcio entre objetividade empírica e reflexividade autoconsciente, prática que a leitura cerrada dos romances, individualmente, não autoriza e que uma concepção histórico-sociológica do problema nos ensinou a não apartar. Como se trata de uma posição crítica contrária ao que se defende aqui, não pretendo me estender sobre ela e entrar na polêmica. Penso ser suficiente pontuar, para os interessados, que as diferenças são substanciais e mereceriam um estudo separado. (Ibid., p. 41)

Como se vê, a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo “estruturalismo ou pós-estruturalismo”, que, ao contestar tanto a categoria de “gênero” quanto “a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação”, desmobilizaria qualquer interesse por uma teoria do romance. É como se, para a autora, o resgate da problemática do gênero e do realismo – e, por extensão, do romance como gênero realista – do degredo a que teria sido relegada, na contemporaneidade, por “uma visão estruturalista ou

pós-estruturalista” [sic], bastasse para restituir à teoria do romance toda sua legitimidade e relevância acadêmicas. Adentrando a “polêmica” que Vasconcelos declaradamente pretende evitar, haveria muito a se dizer acerca da imprecisão com que a autora então nomeia o grande adversário da teoria do romance, fundindo numa única pretensa “visão” dois macrocampos teóricos em larga medida contrapostos (“estruturalismo” e “pós-estruturalismo”), além de internamente heterogêneos. Não obstante, é evidente que aí interessa à autora, para fins retóricos, não a cisão epistemológica entre os referidos macrocampos, mas sua suposta convergência na contestação do “gênero”.

Na verdade, contudo – e aqui prosseguimos no território da “polêmica” evitada por Vasconcelos –, não foi à narratologia estruturalista que coube a precedência histórica de “posição crítica contrária” à categoria de gênero como arcabouço de premissas ou convenções formais às quais deve se conformar a representação literária da realidade, mas, antes, exatamente àquele pensamento particularizante e historicizante tipicamente moderno – oposto ao universalismo a-histórico da tradição classicista ocidental – que Watt crê contextualizar as produções narrativas de Defoe, Richardson e Fielding, e que habitualmente é situado nas origens da concepção romântica de literatura. No seio de uma cultura que passou a conferir, nas palavras de Watt (1957, p. 13), “um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”, e que, justamente por isso, compreenderia as condições de surgimento de narrativas “antitradicionais” e “inovadoras” em face do universalismo normativo classicista, no seio de uma tal cultura, em suma, a afirmação do romance como um novo gênero literário – também ele, como todo e qualquer gênero literário, regido por premissas ou convenções formais *a priori* – afigura-se como *uma tentativa contraditória de subsumir a novidade literária da era moderna na rigidez universalista e normativa da Antiguidade clássica* (algo, aliás, inconcebível, do ponto de vista da própria preceptística classicista).

Ora, essa tentativa, em toda sua contradição, é que seria preciso analisar, tão detalhadamente quanto possível, de uma perspectiva histórico-crítica, quando quer que se tratasse da “ascensão do romance”. Bem entendido, isso só poderia ficar a cargo de uma genuína historiografia da crítica. A chamada teoria do romance, ao invés, justamente por naturalizar a (tardia) afirmação do romance como gênero (teorizar sobre “o romance” já pressupõe um gênero assim denominado), antes oblitera a

percepção das *contraditórias* condições de possibilidade dessa afirmação no seio da cultura moderna. Esta, e não outra, é a razão para abandoná-la.

### Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. A nova geração [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. v. III, p. 809-836.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

\_\_\_\_\_. As ideias fora do lugar: entrevista com Roberto Schwarz, *Movimento*, n. 56, p. 16-17, 1976. [Republicado em livro como: SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as ideologias alienígenas (Resposta a *Movimento*). In \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 115-122.]

SPITZER, Leo. A *Poesía española* de Dámaso Alonso. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1, p. 377-408.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2007.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1957. [Ed. bras.: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.]

## Clarice Lispector: escrever para se livrar de si

### *Clarice Lispector: Writing to become free from oneself*

Cicero Cunha Bezerra<sup>1</sup>

Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristovão, Sergipe, Brasil.  
cicerobezerra@hotmail.com

**Resumo:** O romance *Um sopro de vida* é, sem dúvida, um dos mais desconcertantes textos da bibliografia de Clarice Lispector. Construído com base no diálogo entre dois personagens que se definem por uma interdependência que tem como marca a diferença, esse texto possibilita uma interpretação que tem como base a desconstrução do discurso como condição para a construção de uma experiência existencial-literária que é, acima de tudo, negação e silêncio diante do mundo e do próprio texto. O objetivo deste artigo é, assim, pensar em que medida o texto clariciano possibilita uma interpretação à luz do pensamento neoplatônico sem, com isso, desmerecer outras vias também comuns ao texto.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; nada; neoplatonismo; filosofia; escrita.

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia, professor dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Pesquisador de Produtividade 2 – CNPq Aracaju – Sergipe – 49020350.

**Abstract:** The novel “Um sopro de vida” is undoubtedly one of the most perplexing works by Clarice Lispector. Founded upon the dialogue between two characters whose self-define themselves on the basis of an interdependence marked by difference, this text allows for an interpretation that rests on the deconstruction of discourse as a condition for the formation of an existential and literary experience which is, above all, a form of negation and silence vis-à-vis the world and the text itself. My goal in this work is, accordingly, to inquire into the extent to which Clarice’s text allows for an interpretation that draws on Neoplatonic thought, without dismissing, by so doing, other possible approaches to the text.

**Keywords:** Clarice Lispector; othingness; Neoplatonism; philosophy; writing.

Recebido em 12 de maio de 2015.

Aprovado em 10 de agosto de 2015.

## Considerações iniciais

A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável; que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco da solidão.

(BLANCHOT, 2003 p. 12)

À epígrafe inicial da obra *Um sopro de vida – Quero escrever movimento puro* – seguem quatro citações de fontes aparentemente díspares: do *Gênesis*, uma de Nietzsche, de Andréa Azulay e uma última da própria Clarice Lispector. O que une essas citações? Do *Gênesis* ficam o “pó” e a vida como “sopro” de Deus. De Nietzsche, a “alegria” trágica e absurda da vida. De Andréa Azulay, o exercício do pensamento como escalada para um sonho e, finalmente, da própria Clarice, a morte, como transfiguração sagrada e atemporal.

O fim do romance é também revelador. Acaba com a morte tanto da personagem Ângela, criação de uma criação (Reflexo), quanto do Autor<sup>2</sup> (Personagem), criação do criador (Clarice), que repousa na comunhão de si com Deus. Deus estava em paz porque “o homem que andou, andou, andou, parou” e “descansou o seu cajado” (LISPECTOR, 1999, p. 158).<sup>3</sup>

Início e fim são, portanto, movimentos, pulsações que vibram, mas que têm nesse vibrar sua própria extinção: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (SV, p. 20).

Escrever, como fogo, heracliticamente vivo, é morte-vida: “o arco tem por nome a vida, por obra, a morte” – *To tóxo ónoma bios, érgon dê thánatos* (HERÁCLITO, frag. 48, 1980, p. 79). Vida-morte no limite áspero e suave de um arco que desliza emitindo, na proporção necessária, o som limpo que, ao vibrar, morre para que a música seja. Mas não antecipemos. Caminhemos primeiro pela composição estrutural do texto para, em seguida, pensarmos melhor o romance como caminho de descanso ou, por que não dizer, *perdição* no sentido de esquecimento de si e entrega absoluta à impessoalidade salvífica do Nada.

Um dos pontos centrais, comum a outros textos de Clarice, é a introdução de uma nota que nos lembra os *Prólogos* de autores medievais que, cientes das dificuldades oriundas do conteúdo a ser exposto, elaboram uma advertência. Vemos isso em pensadores como Dionísio Pseudo Areopagita, que adverte, ao seu fictício interlocutor Timóteo, que não permita que os “não iniciados” tenham acesso ao texto da sua *Teologia Mística* (1997, p. 405);<sup>4</sup> Jacob Boehme, também, em sua obra *A revelação do grande mistério divino*, citando Paulo, em I *Coríntios* 2,14, diz: “O homem natural não compreende as coisas do Espírito, nem o mistério do reino de Deus, porque lhe parecem loucuras.” Clarice segue, a nosso ver, essa mesma linha que pode ser traduzida em uma preocupação com o leitor e, do mesmo modo, uma preparação anunciativa do grau de dificuldade a ser superado por aqueles que decidem tomar o texto em

---

<sup>2</sup> Usaremos “Autor” com maiúscula sempre que nos referirmos ao personagem do romance para diferenciar da autora Clarice Lispector.

<sup>3</sup> Citaremos no formato SV para *Um sopro de vida*, 1999.

<sup>4</sup> Tradução nossa.

mãos. “Se este livro vier jamais a sair que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada.” (SV, p. 21).

“Isto não é um lamento” (SV, p. 13). O que parece uma simples observação é, no fundo, uma defesa. Defesa que, no caso dessa obra, parece refletir um diálogo interessante entre Clarice e seus personagens com base na divisão: Clarice (autora), Autor (criação-ficção) e Ângela (criação da criação). Semelhante ao gesto criador do próprio Deus, Clarice faz da escrita um ato criador de sentido para a própria criação (sem sentido?). Será preciso, nietzschianamente, criar sentido para o sem sentido da vida? Diz ela: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido.” (SV, p. 13). Essa compreensão, que atribuímos à própria visão clariciana do mundo, isto é, ao plano pessoal da autora, é a mola propulsora para a sua escrita. Escrever é salvar-se do absurdo que é o mundo. Sendo assim, mais do que um recurso literário ilustrativo da narrativa que se segue, tomamos esse início como uma declaração de um tipo de vivência compartilhada somente por poucos e que tem suas raízes no reconhecimento de que viver, assim como escrever, é perigoso. Não simplesmente pelo fato do risco, mas, como dirá o Autor, pelo inatingível mistério que é a realidade (SV, p. 83).

### Vazio e graça

O romance repousa numa duplicação marcada por uma experiência em que abismo e silêncio convergem para o núcleo central do processo criador. O corpo como sombra da alma nos recorda uma passagem de Sófocles em *Ájax*,<sup>5</sup> segundo a qual o “homem já não é senão sombra [*skia*]”, e que, no romance em foco, é extremamente importante, dado que estabelece a relação entre escrita e obra. Se o corpo é a sombra da alma e se o livro é a sombra do “mim”, estamos em uma fusão na qual autor e texto se confundem ou, no mínimo, se constroem mutuamente. Para escrever, diz o Autor, “tenho que me colocar no vazio.” Entendemos vazio como abertura ou, como a palavra, também citada pelo Autor, graça. É curioso que o ato de escrever seja descrito como “graça”, entendida como liberdade absoluta: “não estou mais acossado” (SV, p.

---

<sup>5</sup> Sófocles, *Ájax*. Tradução de Trajano Vieira. In: ALMEIDA, Guilherme; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*: Antígona, Prometeu prisioneiro, *Ájax*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 185-227.

15). Ou ainda: “estou livre de destino” (SV, p. 15). Estamos diante do que Benedito Nunes (1995, p. 67) chamou de *deserto da alma*, isto é, a realidade sem qualidades ou atributos.

Perdição como condição ou, por que não dizer, expressão de um estado experiencial em que a vontade já não conta como força motriz, posto que cedeu, por completo, seu lugar para um “querer sem querer” muito próximo das narrativas que descrevem um certo estado anímico de autores como Margarita Porete (1250-1310), que diz:

Se alguém perguntasse a estas Almas livres, seguras e pacíficas, que gostariam de estar no purgatório, ela lhe responderia que não; se lhes perguntassem se gostariam de estar nessa vida com a certeza de salvar-se, responderiam que não; ou se gostariam de estar no paraíso, responderiam que não. (PORETE, 2005, p. 58)

Vale ressaltar que não se trata, pois, de uma mera aproximação. Não, se tomarmos como ponto de partida o que diz o Autor sobre o ato de concentração:

Quando eu me concentro me concentro sem querer e sem saber como consigo mas consigo independente de mim. Ou melhor acontece. Mas quando eu mesmo quero me concentrar então distraio-me e perco-me no “querer” e passo somente a sentir o querer que vem a ser o objetivo. (SV, p. 86)

Regressemos ao tema da escrita como “graça”, ou “dom”. Jacques Derrida, em seu texto *Decir el acontecimiento, ¿ es posible?* (2006, p. 18)<sup>6</sup> faz uma observação que nos parece extremamente importante para que entendamos o sentido da “graça”, não como comumente se toma, isto é, como uma “escolha” ou “doação” particular de Deus a um indivíduo escolhido, mas como um *acontecimento* baseado no poder de invenção própria do homem. O que isso quer dizer? A graça é antes de tudo um dom e, enquanto tal, exige o estabelecimento de uma relação, isto é, de uma “vinda do outro” que se dá pela “surpresa” ou “instantaneidade”. Por isso a ideia de “acontecimento” e irrupção, segundo a tradição

---

<sup>6</sup> Tradução nossa.



neoplatônica e segundo a interpretação de Derrida, vem sempre marcada pela *ignorância* e pelo *não saber*. Diz ele:

Na noite de um não saber, de algo que não é simplesmente relativo à ignorância, mas a outra ordem que não pertence à ordem do saber. Um não saber que não é uma deficiência, que não é simplesmente obscuridade, ignorância, não-ciência. Simplesmente é algo heterogêneo ao saber (2006, p. 91).<sup>7</sup>

Vejamos essa passagem de *SV*:

Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente. (SV, p. 15)

Como podemos perceber, na negação de si, no *ignorar-se*, o saber se faz vivência intensa e sem limites. Nesse sentido, o paradoxo, típico das experiências baseadas na *impessoalidade*, se faz presente de modo radical. A escrita apresenta-se como caminho de des-construção e, ao mesmo tempo, de iniciação (*mistagogia*).<sup>8</sup> Um caminho trilhado solitariamente e construído pelo esforço pessoal: “A arte de abandonar não é ensinada a ninguém.” (SV, p. 14). Escrita como salvação e, também, perdão. Se a vida é um “vale de morte”, a invenção pode insuflar o amor e possibilita o mergulho no “nascidouro do espírito” (SV, p. 19).

É extremamente curioso ver Clarice usar a ideia de *acontecimento* para descrever sua experiência de criação. Há uma contraposição entre os fatos (mundo) e o vazio (oculto) do mundo que torna o ato da escrita *perigoso*. Diz o Autor: “Para escrever tenho que me colocar no vazio.” (SV, p. 15). Colocar-se no vazio como um adentrar no mundo que permanece oculto é compartilhar da impessoalidade que caracteriza o

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Em um estudo anterior sobre Clarice Lispector, à luz da filosofia neoplatônica, abordamos de modo mais específico o caráter iniciático atribuído ao texto literário, em particular por Proclo Lício. Sobre o tema ver: BEZERRA, C. C. Mística e literatura: Clarice Lispector à luz da filosofia neoplatônica procleana. In: NATARIO, M. C.; EPIFÂNIO, R. (Orgs.) *Entre Filosofia e Literatura, Ciclo de conferências*. Porto: Zéfiro, 2011. p. 65.

próprio Deus. A escrita simples e nua que revela o *inesperado*, ou melhor, que se dá como inesperado acontecimento e, nesse sentido, como graça. Ao caráter de inesperado soma-se, também, o de impossível.

A graça, entendida aqui como dom, pode ser pensada, seguindo a interpretação de Derrida (2006, p. 93)<sup>9</sup> como o que desafia todo dizer teórico. Derrida coloca a invenção como um acontecimento que só se dá enquanto invenção impossível. Diz ele: “O acontecimento não pode aparecer senão como impossível. Isso não quer dizer que não ocorra, que não haja; quer dizer que não se pode dizê-lo de um modo teórico [...]” (Idem, p. 95).

Invenção impossível que, no caso da obra de Clarice, assume forma de prece e torna a vida inversa, isto é, converte o cotidiano em uma experiência mágica e inexplicável (1999, p. 18). Escrita *in tenebris* que nasce na obscura fonte desconhecida da qual brotam personagens vivos soprados, como em ato divino, sem muita razão ou “porquê”, mas que, por isso mesmo, constitui a “árvore da vida”. É na invenção que a vida se faz. É curioso perceber que na gênese do processo criativo, exposto no romance, está o mesmo princípio atribuído ao ato criador divino, ou seja, a solidão primeira de um Deus que, ao ser amor, se conhece pelo amante. Deus cria para se conhecer? Pergunta que exige reflexão. Apoiando-nos no pensamento de Maurice Blanchot, ousaríamos dizer que Deus, enquanto autor, em sua solidão essencial, ao criar, se apartou de sua obra como condição necessária para o recolhimento em si e, conseqüentemente, para o entendimento do que lhe cumpria criar.<sup>10</sup>

Criação como invenção não contradiz conhecimento, ou melhor, criar para conhecer é a invenção sagrada que funda uma experiência de ruptura e quebra: “Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas.” (SV, p. 19). É importante observar que na quebra do enigma permanece o mistério, afirmação que nos faz pensar no aspecto antinômico da linguagem clariciana. Demolir para deixar ver o que foge: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente.” (SV, p. 20).

---

<sup>9</sup> Tradução nossa.

<sup>10</sup> Em nossa aproximação com M. Blanchot, substituímos a obra literária pela obra do mundo. O mundo como obra do Verbo.

## Ângela Pralini: nascida de um sonho

No princípio era o sonho. Um sonho nítido de alguém que brinca com o seu reflexo e que, surpreendentemente, não o encontra em um espelho, mas projetado na forma de um outro: “Sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.” (SV, p. 27). Dessa inexplicável experiência nasce Ângela, personagem desafiadora. Enquanto reflexo, Ângela começa o romance com uma tarja sobre o rosto. Face velada que, por um lado, aponta para algo obscuro e virgem e, por outro, para um movimento vibratório marcado por um caminho ascensional do encobrimento ao des-velamento. Já nas primeiras linhas do texto lemos: “À medida que ela for falando vai tirando a tarja – até o rosto nu.” (SV, p. 27).

No primeiro contato, há o choro. Ângela chora por saber-se criada. Melancolia por não poder *não ser*, isto é, por haver deixado o sagrado Nada (SV, p. 29). Nesse caso, ambos – Autor e Ângela – compartilham, enquanto criaturas, uma mesma origem, e, mais, reconhecem a condição existencial de “estar na terra e aspirarem o céu” (SILESIUS, 2005, p. 169).<sup>11</sup> Esse estado de abandono ou de consciência de ser apartado, mas sem saber de quê, ou por quê, nos recorda – e o trecho seguinte do romance justifica tal aproximação – o movimento da vida segundo o pensamento plotiniano que compreende o brotar constante do Uno-Nada implicado sempre em um contramovimento de autodefinição ou *autoquerer* da vida que impulsiona as almas geradas, em direção contrária: “a geração, a alteridade primeira e o querer, enfim, ser de si mesma” (PLOTINO, 1999, p. 21).<sup>12</sup> No romance, esse movimento é definido como sabedoria da natureza. Algo como um instinto de autoconservação, diríamos, mantém o criado e o criador em movimento sem, no entanto, saber “para que servem as pernas.” (SV, p. 29).

A vida insiste e, também, define, pela insistência, a vida anímica dos seres. Escrever é vital. Ângela, enquanto criatura, também se submete ao movimento *de comando* que, no caso do romance, vem do Autor que lhe dá vida: “Ângela é minha necessidade.” (SV, p. 30). Estamos diante de um movimento expansivo: Deus cria e a criatura recria: “assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma.” (SV, p. 29).

---

<sup>11</sup> Tradução nossa.

<sup>12</sup> Tradução nossa.

É importante observar que Ângela, pensada como reverberação ou emanção, é distinta do seu Autor: “Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela.” (SV, p. 30). É visível, ao lermos essa passagem, que Clarice Lispector joga com o texto bíblico do *Gênesis* com base no contraponto entre “ideia” e “verbo”. No entanto, é preciso ter claro que, embora haja essa alusão ao texto bíblico, Clarice rompe com a visão linear tradicional da história que margeia o pensamento cristão, já que passado, presente e futuro são faces de um mesmo instante.

Impulsionado pelo aspecto orgânico que une tudo a tudo, o texto assume o caráter experimental de um tempo que é sempre já: “Agora mesmo estou começando.” (SV, p. 32). Ângela é reverberação livre de um criador que, no entanto, permanece aprisionado no destino de quem assumiu a escrita como caminho. Escrever implica aprisionar-se pelo compromisso com a literatura, mas, também, livrar-se de si pela narrativa. É salvação pela ideia que se faz verbo e habita. Ângela habitou e, enquanto verbo e sopro, se mantém continuamente sendo. O diálogo entre Autor e criatura é margeado pela indagação sobre a condição existencial de se estar no mundo. Enquanto narrativa, o texto transita entre o real e o ficcional sem, no entanto, dicotomizar tal distinção. Os personagens transcendem na imanência o mundo em que habitam e, conseqüentemente, escapam ao dilema entre real e imaginário. Ângela é criação, mas é, também, criadora. Ela escreve sua vida sendo: “eu escrevo um livro e Ângela outro” (SV, p. 35).

Na verdade, a escrita, no caso da obra aqui analisada, se constrói com base em um diálogo, como dissemos antes, entre três protagonistas que, também, são coadjuvantes uns dos outros. Clarice, embora negando o aspecto biográfico do texto, interfere diversas vezes, seja para citar títulos de suas obras, como nas passagens “No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa.” (SV, p. 104) e “‘No Ovo e a Galinha’ falo no guindaste.” (SV, p. 105), seja indicando o rumo das falas: “Autor narrando os fatos da vida de Ângela” (SV, p. 43). Ela nega sua participação desta forma: “eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim.” (SV, p. 20). Clarice também se duplica no leitor: “eu sou vós mesmos.” (SV, p. 20). Não interessa o “olhe o passarinho”, mas o instantâneo fotográfico (SV, p. 20), dito de outro modo, não esperemos o óbvio da escrita, mas descansemos

todos na entrega aos vislumbres nos quais residem a “essência da coisa” (SV, p. 20).

Também Ângela, na óptica do Autor, traz a marca da sua desestruturação. Ângela não raciocina. As palavras de Ângela são antipalavras. Ela é o contrário do Autor que “não sei não pensar” (SV, p. 39). Ela, por sua vez, mesmo distraída, encontra na escuridão silenciosa o milagre sem forma e sem sentido (SV, p. 39).

Viver e rezar, para Ângela, são a mesma coisa, posto que a prece é a alegria intensa de quem contempla o cotidiano sob o olhar de Deus: “Tenho profundo prazer em rezar – e entrar em contato íntimo e intenso com a vida misteriosa de Deus. Não há nada no mundo que substitua a alegria de rezar.” (SV, p. 39), e segue: “meu cotidiano é muito enfeitado.” (SV, p. 39).

O que parece “sem sentido” para o Autor é, no fundo, a sua verdade mais profunda e que o mantém vivo, mas também é fuga: “quando nesse deserto a penúria fica insuportável – crio Ângela como miragem” (SV, p. 42). No confronto entre o equilíbrio e o desequilíbrio, características respectivas do Autor e de Ângela, se diferenciam os modos de ser de cada um. Enquanto “outro” Ângela é tudo de contrário ao Autor, mas, por isso mesmo, é imprescindível enquanto tal. Diz ele: “o fracasso me serve de base para eu existir.” (SV, p. 46). No entanto, não devemos nos enganar acreditando que há uma cisão entre ambos os personagens e que tal dicotomia se justifique de fato. Há uma tensão, uma troca, e Ângela é a face mais originária do Autor. A sensação de dois textos ou de vozes paralelas, uma vez mais, é desconcertante e nos leva a pensar na fragmentação de uma escrita que se sustenta nos átimos de segundos e imagens que se alternam e exigem um terceiro espaço, para não dizer margem, no qual a trama acontece.

Esse outro lugar se aproxima muito do que Maurice Blanchot (2003, p. 11) chama de solidão mais essencial. Isto é, um espaço inacabado em que o trabalho se desenvolve no domínio do espírito. Diz o Autor: “Ela vive em diversas fases de um fato ou de um pensamento, mas no fundo do seu interior é extrassituacional e no ainda mais fundo e inalcançável existe sem palavras, e só é uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias científicas e filosóficas.” (SV, p. 49).

É importante observar que entre Ângela e o Autor há uma distinção, essa sim concreta: ela vive o milagre de uma vida abundante entre o ar (pensamento) e a palavra (terra). Ser ou não ser não é a questão. Ângela é e *não é* sendo. Na comunhão com o mundo, passado, presente e futuro são esvaziados pela meditação sobre o nada entendida como preciosa solidão (SV, p. 54).

Uma das frases mais significativas e que revela bem o caráter de Ângela é: “Civilizar minha vida é expulsar-me de mim.” (SV, p. 67). Essa frase se soma perfeitamente a uma outra, repetida na *Paixão segundo G.H.*, que diz: “eu sou o atrás do pensamento.” (SV, p. 72). Estamos, seguramente, pisando na “noite do mundo”, isto é, nos reportando ao momento pré-mundo, se tomarmos mundo como representação. A vida de Ângela, paradoxalmente, se relaciona com um mundo em que não havia vida. Em contraste com o seu criador, Ângela não tem necessidade de viver, ela simplesmente é. E acrescentamos, é escrita que se faz como inacabado exercício silencioso e indefinível. Trânsito de abismos violentos às ideias que só vêm “à tona no ato de escrever.” (SV, p. 56).<sup>13</sup>

### Uma escrita intraduzível

A primeira pergunta que exige uma resposta quando nos defrontamos com a temática da escrita como “experiência” é: qual a natureza dessa experiência? A resposta, encontramos na fala do Autor: “o que sinto não é traduzível.” (SV, p. 35). Cumpre dizer que não ser traduzível não significa não ser comunicável, mas que a linguagem esbarra sempre na inadequação. Por essa razão é que encontramos, algumas vezes, afirmações como: “as palavras de Ângela são antipalavras” (SV, p. 37); ou ainda: “eu sou atrás do pensamento”.

Esther Cohen (1999, p. 18) faz uma observação, ao interpretar o pensamento judeu, que nos parece bastante oportuna para o que estamos aqui observando. Segundo ela, o território do mundo é, para a mística judaica medieval, o território do texto. Ao homem caberia a tarefa de interpretar o mundo/texto concebido como inconcluso. Em Clarice não é diferente. Texto e mundo se fundem no ato da escrita que, enquanto tal, carrega sempre a marca do “sendo” agora. A conquista do *Desconhecido*

---

<sup>13</sup> Olga de Sá (2004, p. 201) observa a fascinação de Clarice Lispector nos seus últimos textos pelo “instante já”. A contraposição entre os fatos do mundo e a vida profunda.

implica uma vida de desconhecimento. Diz o Autor: “Eu agora sei pensar em nada. Foi uma conquista. Não pensar significa o contato inexprimível com o Nada.” (SV, p. 81). Façamos um pequeno parêntese para tratarmos, ainda que de modo geral, a questão do Nada.

O *nada* é, possivelmente, o mais estranho problema posto à filosofia. Dizemos à filosofia no sentido de que é ela que o pensa, não apenas como uma parte constitutiva da natureza humana ou das coisas, como poderia ser na teologia, mas estabelece um limite em que o próprio nada define o âmbito da reflexão ontológica (o ser). O ser se dá em referência ao que lhe nega. O nada é, assim, fundamento pré-ontológico do real. Heidegger, no seu pequeno mas profundo texto *O que é metafísica?*, não somente define o âmbito da filosofia diante da ciência, mas ressalta o *específico* de um perguntar que, ao ser posto, priva-se a si mesmo do seu objeto. O que isso quer dizer? Ao perguntar pelo nada, o perguntado, que não pode ser um *ente*, assume a privação como característica e a pergunta fica sem o objeto indagado (HEIDEGGER, 1979, p. 37).

O mais importante é que, além desse aspecto privativo que a pergunta comporta, o nada, enquanto algo buscado, pressupõe, seguindo a reflexão heideggeriana, já de antemão, uma *pré-compreensão* do que se busca (Idem, p. 38). Dito de outro modo, o nada está presente em nossa cotidianidade. Portanto, não se trata de uma privação no sentido de um “não” ou de uma “negação”, embora possa se dizer que o nada é “a completa negação da totalidade do ente” (Idem, p. 38). No entanto, o nada, enquanto aquilo que escapa ao próprio ente, está, assim, *com e no* próprio ente.

E como encontrar o que se retrai? Heidegger aponta para uma experiência fundamental do nada que se dá na angústia originária. A angústia pensada como negação da possibilidade do ente em sua totalidade é, ao mesmo tempo, abertura para que o ser, mediante o nada, se mostre, não enquanto ente, mas como possibilidade de todo ente. Sem adentrarmos de modo mais preciso no conceito de angústia e suas implicações mais gerais na obra heideggeriana, diríamos que a angústia é o *estranhamento* diante da suspensão causada pela sensação de afastamento do ente em sua totalidade. Não seria por casualidade, diz Heidegger, que o homem se refugia no “seio dos entes” como precaução contra o *estremecimento* de estar suspenso onde nada há em que apoiar-se (Idem, p. 39).

A angústia, longe de ser definida como um sentimento, ao modo do temor, é o testemunho da presença do nada e, enquanto tal, escapa a todo ente, de modo que a angústia é a apreensão do nada, diz Heidegger (Idem, p. 40). É importante observar que, enquanto manifestação *na e pela* angústia, o nada não se confunde com um objeto. A expressão usada por Heidegger é “quietude fascinada” (Idem, p. 40). Paradoxalmente, é na *nadificação* que o ente se mostra em sua totalidade e, em sendo assim, o *ser-aí* se reconhece enquanto tal. Diz Heidegger: “No ser do ente acontece o nadificar do nada” (Idem, p. 41).

O nada nos remete ao *ser do ente* que, enquanto tal, se reconhece em sua finitude. Por essa razão a questão do nada perfaz toda a metafísica e a literatura não está fora desse âmbito. Para Heidegger, o nada é a condição primeira para o filosofar:

Somente porque o nada está manifesto nas raízes do ser-aí pode sobrevir-nos a absoluta estranheza do ente. Somente quando a estranheza do ente nos acossa, desperta e atrai ele a admiração. Somente baseado na admiração – quer dizer, fundado na revelação do nada – surge o “porquê”. Somente porque é impossível o “porquê” enquanto tal, podemos nós perguntar, de maneira determinada, pelas razões e fundamentar. Somente porque podemos perguntar e fundamentar foi entregue à nossa existência o destino do pesquisador. (Idem, p. 44).

Para Clarice, é uma conquista: “Eu agora sei pensar em nada. Foi uma conquista. Não pensar significa o contato inexprimível com o Nada. O ‘Nada’ é o começo de uma disponibilidade livre que Ângela chamaria de Graça.” (SV, p. 81).

A graça, como dissemos antes, é acontecimento instantâneo que exige entrega e abertura permanente. Na fala do personagem, só se consegue esse estado pelo desapego em relação ao mundo (SV, p. 82). No vazio, o pleno. A consequência dessa visão é que escrever é um ato livre e, enquanto tal, funda o sentido em si mesmo. Um fundar que tem na ausência de modelos sua forma mais própria – escrita desnuda. Diz o Autor: “quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra.” (SV, p. 83). Perda de estilo, perda de si, perda da vida para salvação (*Mateus*, 16, 25). Salvação pela insistência em ser criação contínua. Viver como um “mirabolante mistério” exige a transmutação da vida em sonho e do



sonho em realidade: “Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos [...]” (SV, p. 95).

### Considerações finais

Concluir um trabalho implica sempre em um fechamento. Fechar ideias, fechar argumentos, fechar o livro ou os livros sobre os quais nos debruçamos. No entanto, em se tratando de um texto como *Um sopro de vida*, concluir é sempre abrir para a possibilidade de se continuar lendo e escrevendo. A última parte da obra, sobre a qual trataremos em um outro estudo, traz o título *Livro de Ângela* e poderia ter como subtítulo *as coisas e sua aura*. Não entraremos nas tramas do texto, mas gostaríamos de finalizar este artigo nos centrando em algumas ideias finais que, como já anunciado, são reflexos do início da jornada. Primeiramente, na parte da discussão sobre as coisas, Deus e o Nada – três temas bastante recorrentes nessa última parte do romance – temos, de forma mais detida, uma reflexão sobre a solidão e o silêncio. Para este nosso trabalho, são palavras indispensáveis, posto que uma, a solidão, aponta para a feitura meditativa do ato da escrita e a outra, o silêncio, coroa todo o trabalho.

Há uma passagem em que o Autor resume bem o ato da escrita da personagem Ângela Pralini:

O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender. (SV, p. 115)

Sonho silencioso que compartilha com as coisas uma mesma aura ou, por que não dizer, um mesmo espírito. Nesse sentido, temos no romance uma trajetória em que três vozes – Ângela, Autor e Clarice – se inter cruzam constituindo, na diferença, uma unidade que tem como princípio, meio e fim a experiência de construção, enquanto criação, e desconstrução da linguagem objetivista, por um lado, e, por outro, do próprio mundo enquanto estrutura estável. Linguagem e mundo são, assim, expressões de um olhar que ousa quebrar os modelos tradicionais de narrativa sem, com isso, fundar nenhum outro esquema capaz de enquadrar um tipo de discurso que flerta com a teologia, com a filosofia, com o místico, mas, também, parafraseando Miguel de Unamuno, com o sentido trágico da vida.

Mais uma vez experiência como invenção é a tônica de um texto que faz das palavras expressões falidas de si mesmas. Se, como afirma o Autor, não há palavras puras de si mesmas (SV, p. 139), também é preciso dizer que não há pureza enquanto houver palavras. A iluminação, alcançada por Ângela, sem saber como nem para quê, é expressão, insistimos uma vez mais, de uma profunda concepção da vida marcada, se não diretamente, indiretamente, por uma visão de transcendência cara tanto para a mística judaica como para a cristã, que preserva a imanência da vida como brotar incessante e vital. O Deus que se revela, pela falência da linguagem, pode, sem sombra de dúvida, ser associado ao “Deus desconhecido” (Atos, 17) do *Velho Testamento*, mas, também, a observância de que a atenção à fé conduz à perda de fé (SV, p. 139). Essas, bem que poderiam ser palavras de um dos grandes pensadores da mística cristã medieval, a saber, Mestre Eckhart (1260-1328). Em um dos seus mais belos *Sermões*, lemos: “Por isso, para que tu sejas um com Deus, é preciso que não haja nenhuma figura em ti, nem interior nem exterior, isto é, que não haja nada em ti de encoberto que não venha a ser revelado e lançado para fora.” (ECKHART, 2008, p. 93).

Seguramente, nenhuma passagem é mais significativa para o que estamos aqui dizendo do que esta: “Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno.” (SV, p. 139). Perda de si, como unificação com o Todo. Esse é um dos temas mais significativos da tradição neoplatônica e que encontra, na obra de Clarice, morada familiar. Talvez possamos encerrar este artigo afirmando que, diante do “impossível” que submete a todos (SV, p. 66), resta a solidariedade, mas que, como bem observa Ângela Pralini, traz em si a marca do “só”. No fim, que também é começo, resta Deus e seu abissal silêncio.

### Referências Bibliográficas

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Direção de Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BOEHME, J. *A Aurora nascente*. Trad. Américo Sommermann. São Paulo: Paulus, 1998.

- COHEN, Esther. *El silencio del nombre*. México: Anthropos, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Decir el acontecimiento ¿es posible?* Trad. Julián Santos Guerrero. Madrid: Arena Libros, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cómo no hablar y otros textos*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Anthropos, 1997.
- DIONÍSIO, P. A. *Teologia mística*. In: *Tutte le opere*. Trad. Enzo Bellini. Milano: Rusconi, 1997.
- ECKHART, M. *Sermões alemães*. Trad. Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GOTLIB, Nadia B. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. [Coleção Os Pensadores].
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. Trad. Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- KANAAN, Dany. A-B. *À escuta de Clarice Lispector, entre o biográfico e o literário uma ficção possível*. São Paulo: Limiar, 2003.
- LEONE, A. *Mística e razão. Dialética no pensamento judaico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NASCIMENTO, E. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- PORETE, Margarita. *El espejo de las almas simples*. Trad. Blanca Garí. Barcelona: Siruela, 2005.
- PLOTINO. *Enzadas III e IV*. Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1999.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SILESIUS, A. *El peregrino querúbico*. Trad. Lluís Duch Álvarez. Barcelona: Siruela, 2005.

## ***Pauliceia desvairada nas malhas da memória***

### ***Pauliceia desvairada in the fabric of memory***

Marcos Antonio de Moraes

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil.

mamoraes@usp.br

**Resumo:** Partindo-se do levantamento de testemunhos de Mário de Andrade (1893-1945) em cartas a diversos destinatários e em outros escritos, este artigo pretende articular os fios que compõem a história da criação e da publicação de *Pauliceia desvairada* (1922), produção poética central do modernismo brasileiro. Tenciona-se refletir sobre a obra literária enquanto resultado de percursos biográficos, diálogos intertextuais, percepções estéticas particulares, procedimentos escriturais e estratégias no campo cultural. Trata-se, igualmente, de discutir as potencialidades da epistolografia como “arquivo da criação” literária, à luz dos pressupostos teóricos e hermenêuticos da crítica genética.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; *Pauliceia desvairada*; epistolografia; crítica genética; história editorial.

**Abstract:** In view of Mário de Andrade’s (1893-1945) testimonies in letters and in other of his writings, this article aims at reconstructing aspects of the creation and the publication of *Pauliceia desvairada* (1922), a central poetic production of Brazilian modernism. It intends to discuss the literary work as a result of biographical events, intertextual dialogues, particular aesthetic perceptions, writing procedures, and strategies in

the cultural field. It also discusses the potential of epistolography as a testimony of literary creation, considering theoretical and hermeneutical assumptions of genetic criticism.

**Keywords:** Mário de Andrade; *Pauliceia desvairada*; epistolography, genetic criticism; publication history.

Recebido em 17 de abril de 2015.

Aprovado em 23 de junho de 2015.

## 1 “Previsão utilíssima”

A capa reveste-se do traje do Arlequim da *commedia dell'arte* italiana, losangos irregulares, em branco, amarelo, vermelho, verde, azul e preto, aleatoriamente conjugados. Sobrepondo-se ao colorido traçado geométrico, centralizado, avançando ligeiramente na parte superior, o retângulo, grossa moldura escura, cantos arredondados, cerca o fundo claro, no qual se destacam o nome do autor e o título do livro: “Mario de Andrade/ PAULICEA/ DESVAIRADA”. A quarta capa, branca, retoma, em escala menor, o jogo de retalhos multicolores, sobre os quais se assenta a vinheta editorial latina “In Labore Honor”. Na lombada, em preto, estampa-se o nome do autor, o título e o ano “1922”. Abrindo-se a brochura, na página de rosto, descobrem-se também a designação da editora paulista, Casa Mayença, e as datas “Dezembro de 1920/ a/ Dezembro de 1921”. Na página 41, o desenho em cores pardacentas de Antonio Moya salta aos olhos, como o pórtico pictural dos poemas. O índice, alocado na última folha, dispõe a ordem da “Dedicatória”, do “Prefácio interessantíssimo”, do título dos 21 poemas reunidos e de “As Enfibraturas do Ipiranga”. Na página 144, a derradeira, o colofão indica o término da impressão do volume aos “21 de julho do anno de 1922,/ 100° da Independência do Brasil”.

Enquanto objeto em circulação no campo cultural, o livro conforma o amálgama de significados textuais e de intenções expressas em sua materialidade. Resultado de um grande número de operações imaginativas, intelectuais, técnicas e comerciais, a obra torna-se o ponto de partida para análises históricas e discursivas, favorecendo a apreensão de práticas e de valores estéticos/ideológicos que vigoram

em determinada época. Trata-se, contudo, de um objeto vincado pelo sentido do provisório, pois o autor possui a prerrogativa de modificar o texto nas reedições, de propor alterações na tipografia, paginação, capa, ilustrações, experimentando diferentes suportes. Vestígios desse inquieto trajeto da criação podem ser observados quando o autor conserva um exemplar do livro que acolheu suas intervenções autógrafas, seja no esforço de corrigir empastelamentos ou gralhas, seja no inquieto labor da reescritura. Ou ainda, quando preserva, entre as páginas da obra, matéria apensa (notas de leitura, artigos de terceiros etc.), tendo em vista uma eventual reformulação do escrito. Mário de Andrade denominou esse instrumento de reflexão crítica, sempre aberto a reelaborações, de “exemplar de trabalho”.

Visto como síntese de sinuosos percursos criativos, o livro pressupõe a latência de escolhas prévias do autor, nas possibilidades abandonadas. Assim, a capa “arlequinal” de *Pauliceia desvairada*, em sintonia com a expressão simultaneísta dos versos, reflexo da experiência urbana moderna, também dialoga, como apontou Telê Ancona Lopez em “Arlequim e modernidade”, com as formas coloridas na cobertura de *Arlecchino*, de 1918, livro de versos do futurista italiano Ardengo Soffici, presente na biblioteca do poeta paulistano (LOPEZ, 1996, p. 23-24). A ilustração na capa de *Pauliceia*, sem autoria, mas atribuída ao poeta Guilherme de Almeida (LOPEZ, 1996, p. 23), prevaleceu sobre outras duas propostas figurativas, uma assinada por Di Cavalcanti e a outra do próprio Mário de Andrade, esboços conservados na coleção de artes visuais do escritor, atualmente no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Na capa escolhida sobressai o interesse do autor (e de seus amigos) pela condensação e potencialização de significados; as formas “arlequinais” exprimem, ao mesmo tempo, as tendências pictóricas modernistas e o tumultuário viver cosmopolita, vincado pelo sentimento de clivagem do eu.

O desenho do arquiteto Antonio Moya, uma imponente forma estatuária alçada sobre imensos blocos, na silenciosa paisagem noturna, repousa, nas páginas de *Pauliceia*, entre a teorização da lírica moderna do “Prefácio interessantíssimo” e os bulhentos versos que “não se escrevem para leitura de olhos mudos” (ANDRADE, 2013, p. 75). À primeira vista, a contemplatividade vazada na ilustração em tons terrosos destoa da vibrante concepção de cidade que os versos instauram, ao recompor o cacofônico “palco de bailados russos” do poema “Paisagem nº 2”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marta Rossetti Batista, em “Antonio Garcia Moya e sua arquitetura visionária”,

Os vínculos entre o desenho de Antonio Moya e a cosmovisão lírica de *Pauliceia* talvez subsistam no emaranhado percurso de leituras de Mário de Andrade, passando pela obra do poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916), referido duas vezes no “Prefácio interessantíssimo”, uma delas na epígrafe.

Os poemas do brasileiro dialogam com os versos de *Villes tentaculaires* (1895), obra que perscruta a topografia e a “alma da cidade” moderna, símile da “besta enorme e taciturna” que vai engolindo o campo. Lirismo de forte componente social desvela a violência espoliadora da industrialização, a miséria, as frias relações vivenciadas pelo homem na “multidão”. Especulação financeira e “olhos alucinados de glória” acotovelam-se com a pobreza, a prostituição, a loucura e a morte. Arauto da utopia, contudo, Verhaeren acredita no “novo ser” do futuro, orientado pelas ciências e pelas ideias esclarecidas, na “raça humana”, conduzida à sua verdadeira natureza, em “destino áureo”. Assim como a estatuária de Moya erige-se sobranceira no pórtico dos versos de *Pauliceia*, na paisagem das *Cidades tentaculares*, de Verhaeren, pontificam, distribuídos ao longo da obra, quatro poemas intitulados “Une statue”. As estátuas contemplam altaneiras a urbe, figurando como espelhos da violência (“O soldado”), da exploração econômica (“O burguês”), mas, ainda, na verde esperança do porvir, como possibilidades de “paciência e indulgência” (“O monge”) e da redenção de ásperos tempos (“O apóstolo”)<sup>2</sup> (VERHAEREN, 1999).

---

explora a ilustração como uma “pausa” entre a teorização e os versos da experiência urbana modernista. Na ilustração, “nada evoca a cidade como expressão do mundo moderno, [...] da velocidade [...], vertigem. Belo equilíbrio de volumes despojados, a composição remete-nos a uma paisagem noturna e despovoada, sonho silencioso frente um [*sic*] monumento atemporal.” (BATISTA, 2012, p. 106).

<sup>2</sup> O simbolismo da estatuária nos versos do poeta belga ganha força quando ilumina seus atributos e gestos, “sable” (soldado), “ventre riche” (burguês), “crosse” (monge), “pose de penseur” (apóstolo). O espectro escultural no desenho de Moya empunha objeto circular (estilização de um escudo, globo terrestre, esfera armilar?), cuja forma se duplica no firmamento na figuração do astro; pode-se supor que Mário vincule a imagem ao passado paulista, época bandeirante, atualizada nos poemas “Tietê” e “O domador”. A suposta pose bélica da estátua (o instrumento de defesa – o escudo) ligar-se-ia ao desígnio conquistador das “monções de ambição”, em sua força expansionista (globo terrestre). Em 1920, projeto de Brecheret tematizando as bandeiras exhibe figuras portando artefato redondo (cf. BATISTA, 1985, p. 34).

Na excêntrica dedicatória, ocupando página inteira na abertura de *Pauliceia desvairada*, o “discípulo” Mário de Andrade oferece seus versos ao “Guia”, “Mestre” e “Senhor” Mário de Andrade. Receia não estar à altura dos ensinamentos adquiridos, supondo a “distância mediada entre estes poemas e [...] [as] altíssimas lições” do mentor. O poeta, duplicando-se (ou, ainda, cindindo-se) nas figurações do “único discípulo” e do “querido mestre”, realça a excepcionalidade da empreitada lírica à qual se consagrou, descolada da tradição literária brasileira. Afina-se com a poética do “Prefácio interessantíssimo”, ao fundar e extinguir o “Desvairismo”, recusando discípulos, pois, para ele, “escola” significa “imbecilidade de muitos para vaidade dum só.” (ANDRADE, 2013, p. 76).

O procedimento lúdico na dedicatória, disparatada à primeira vista, suscitando o humor, enraíza-se, possivelmente, nos gracejos do “bufão-arlequim” vanguardista, assim como nas leituras do dadaísmo, na valorização da “irreverência”, ou do expressionismo, colocando-se em cena a “loucura” (LOPEZ, 1996, p. 19-21). O crítico francês Adrien Roig, em seu “Ensaio de interpretação de *Pauliceia desvairada*” (1981), prevê outras duas alternativas de compreensão do “desdobramento do autor”, sublinhando a presença do discurso paródico, que flagra o olhar chocarreiro do poeta modernista em face das usuais dedicatórias produzidas por aqueles que desejavam se escudar na “autoridade de um mestre consagrado”. Para Roig, Mário, colocando-se na posição de “autor e beneficiário” do oferecimento, na esteira do poeta romântico Alfred de Vigny, em seu poema “L’esprit pur” (“C’est en vain que d’eux tous le sang m’a fait descendre;/ Si j’écris leur histoire, ils descendront de moi” – VIGNY, 1986, p. 166),<sup>3</sup> punha à mostra o “sinal de orgulho do criador que não reconhece outro mestre que não a si-mesmo”; em contrapartida, o poeta também poderia ter expressado uma “atitude mais modesta” em sua “confissão da incapacidade a executar, de concretizar nos seus versos o ideal que traz dentro de si e lhe serve de [...] Mestre [...]” (ROIG, 1981, p. 79).

Tensionada entre o sério (autonomia da proposição estética) e o jocoso (discurso paródico), do mesmo modo que o “Prefácio interessantíssimo”, prosa na qual é “muito difícil [...] saber onde termina a blague, onde principia a seriedade” (ANDRADE, 2013, p.

---

<sup>3</sup> Na tradução de Adrien Roig: “É vão que deles todos o sangue meu descende:/ Se escrever a história deles, descenderão de mim” (ROIG, 1981, p. 79).



79), a dedicatória entremostra uma das leituras de Mário de Andrade, ao enunciar: “Permiti-me que ora vos oferte este livro que de vós me veio. Prouvera Deus! Nunca vos perturbe a dúvida feroz de Adriano Sixte...” (ANDRADE, 2013, p. 57). O poeta recupera o filósofo Adrien Sixte, personagem do romance *Le disciple* (1889), do romancista francês Paul Bourget (1852-1935). Na trama ficcional, o jovem provinciano Robert Breslou é acusado de seduzir e assassinar a moça da nobreza por quem se apaixonara. Embora atue apenas indiretamente no suicídio dela, as suas ações pautavam-se, sobretudo, pelas reflexões psicofilosóficas materialistas daquele que considerava seu mestre, o misantropo Sixte, autor dos tratados *Psicologia de Deus*, *Teoria das paixões* e *Anatomia da Vontade*. Acompanhando a desventura de Breslou, com quem se avistara apenas em duas ocasiões, Sixte lamenta que “a sua querida Ciência” pudesse estar ligada a “atos vergonhosos”. A “sinistra história [...] colocava-o frente a frente com a visão mais horrorosa: a do seu pensamento atuando e corrompendo, ele, que tinha vivido sempre na mais completa abnegação, sempre com um ideal de pureza.” Atravessado de incertezas, questiona-se: “mas quando, onde e como foi que eu procedi mal? Por que é que eu tenho remorsos a propósito desse celerado? Qual é a minha culpa?...” (BOURGET, 1944, p. 236, 241). As dúvidas de Sixte, traduzindo o ideário estético de Bourget, fragilizam, em um romance de tese, a soberania do racionalismo do final do século XIX.

A chancela editorial da Casa Mayença na página de rosto de *Pauliceia desvairada* elide a história dos percalços do autor em busca da divulgação dos poemas. Em agosto de 1926, escrevendo ao jovem Carlos Drummond de Andrade, incentivando-o a publicar um punhado de poemas, mesmo à custa de “sacrifício”, Mário lembra que, até aquela data, só tinha achado “editores pra *Pauliceia* (por causa do escândalo que envolvia o livro) e pro *Primeiro Andar* [...] contos vendáveis” (SANTIAGO; FROTA, 2002, p. 226), os demais, impressos às suas próprias expensas, em grandes apertos econômicos. Em 26 de maio de 1940, no artigo “Literatura”, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, o comentário sobre o volume de entrevistas enfeitadas em *Falam os escritores*, de Silveira Peixoto, traz à pena do crítico paulista a figura do Monteiro Lobato, “que se considera o criador da indústria editorial no Brasil [...] editor cauteloso e hábil”. Com o julgamento algo irônico, acende-se o rastilho testemunhal de quem um dia fora bater à porta da Monteiro Lobato & Cia, recomendado por “um amigo comum”, depois

“do merecido escândalo que causou a publicação de apenas um dos horrídeos poemas desse livro” (ANDRADE, 1993, p. 197). O crítico aludia aos versos de “Tu”, difundidos por Oswald de Andrade no artigo “O meu poeta futurista”, no *Jornal do Comércio* de 27 de maio de 1921, texto em que, mesmo sem nomear o poeta, deixava pistas claras para que os leitores descobrissem quem ousava propagar o “estranho [...] ritmo, nova [...] forma, arrojada [...] frase” (ANDRADE, 1991, p. 25).

Nas mãos de Lobato, os originais do “vago professorzinho de piano, que fazia versos malucos nas [...] horas de iluminação”, iriam, por fim, “modorra[r] meses e meses a fio”. Mário, nas frinchas da memória, ficcionaliza a indecisão do “grande editor”, que lhe fizera um “favor” a ser “proclamado”:

mandou me chamar, me acolheu muito bem, e disse franco o seu pensamento sobre o livro, ou melhor, o seu não-pensamento, pois confessou não compreender neres daquilo tudo. E me disse: “Você não poderia escrever um prefácio, uma explicação dos seus versos e da sua poética?” A ideia era esplêndida, e foi a pedido do sr. Lobato que escrevi o “Prefácio interessantíssimo”, a melhor parte do livro, na opinião dos que perdem tempo e verdade, gostando um bocado de mim. É certo que os originais acrescentados, continuaram dormindo sobre a justa inquietação do editor, até que depois de mais de ano de amadurecimento, ele os devolveu intactos. (ANDRADE, 1993, p. 197)

A carta de Monteiro Lobato, desinteressando-se de publicar *Pauliceia desvairada*, configura-se como peça memorialística que sustenta, em grandes linhas, a veracidade do que foi relatado pelo crítico no jornal, embora o documento devesse permanecer, por muito tempo, longe dos olhos do público.<sup>4</sup> A curta mensagem datilografada do

---

<sup>4</sup> Mário de Andrade determinou, em uma carta-testamento ao irmão, que a correspondência por ele recebida fosse fechada e lacrada por cinquenta anos depois de sua morte, que ocorreu em 1945. Arquivo, biblioteca e coleção de artes do escritor foram adquiridos pela Universidade de São Paulo em 1968 e conservados no Instituto de Estudos Brasileiros. A partir de 1995, decorrido o prazo da interdição, a equipe coordenada pela Prof<sup>a</sup>. Dra. Telê Ancona Lopez realizou o processamento arquivístico da Série Correspondência de Mário de Andrade, tendo em vista a sua extroversão, em pesquisas subvencionadas pelo BID, VITAE, CAPES e FAPESP.

editor, em papel timbrado, datada de 17 de setembro de 1921, exagera na justificativa da recusa. Elogia de modo enviesado, estrategicamente, livrando-se do compromisso apalavrado:

fiquei sem coragem de editá-la. Está uma coisa tão revolucionária que é capaz de indignar a minha clientela burguesa e fazê-los lançar terrível anátema sobre todas as produções da casa, levando-nos à falência. Não sou dos menos corajosos, mas confesso que neste caso a coragem falece-me por completo... Acho que o melhor é tu mesmo editares o vermelho grito de guerra.<sup>5</sup>

Lobato, ao reconhecer a ousadia lavrada no livro, atende à expectativa do autor que, certamente, acredita no poder de fogo de seus versos arrojados nos conservadores arraiais literários. Responde, então, no dia 18: “Previsão utilíssima. Peço entregar manuscrito ao portador. ‘Addio, senza rancore’”, deixando na própria carta do editor o testemunho e a cópia da mensagem expedida. A altivez expressa na citação de trecho da ópera de Puccini, *La Bohème*, mal encobre a sombra do ressentimento, que ressurgirá no tom jocoso do artigo jornalístico de 1940, compondo a imagem amesquinhada do editor, o “cauteloso pouco-a-pouco” da “Ode ao burguês” (ANDRADE, 2013, p. 87). Visto sob outro ângulo, o dos negócios, Lobato mostra-se coerente em sua atuação comercial. Dias depois da recusa da obra modernista, avalia, em carta a Godofredo Rangel, o risco da edição de livro de poemas, prevendo o insucesso dos versos de seu amigo de juventude, Ricardo Gonçalves, obra no prelo: “Infelizmente é verso, e verso vende-se pouco. Parece que o país anda farto e refarto de poetas. E virou prosaico – isto é, amigo só de prosa.” (LOBATO, 2010, p. 470).

Fechada a porta de uma editora, bate-se em outra, a da Casa Mayença, situada na rua Santo Antonio, número 9, no centro da capital paulista. Em junho de 1922, flagra-se, na carta de Mário a Manuel Bandeira, o anúncio de que *Pauliceia* sairia em “breve”: “Tenho as provas aqui na secretária. Não me esquecerei do teu exemplar./ Mas, amigo, como já estou longe dela!...” (MORAES, 2001, p. 62).

---

<sup>5</sup> Arquivo Mário de Andrade, Série Correspondência, IEB-USP.

## 2 “Canto bárbaro”

Em 3 de outubro de 1922, Manuel Bandeira recebe de Mário de Andrade, pelo correio, um exemplar de *Pauliceia desvairada*. Dispõe-se, então, a “falar com franqueza” sobre os “poemas tão belos e tão estranhos”, rememorando a leitura deles feita pelo próprio autor, em 1921, no Rio de Janeiro, que o arrastou “pelo aluvião lírico do Desvairismo”, com seus “inumeráveis harmônicos” (MORAES, 2001, p. 69). Na percepção de Bandeira, a declamação encantatória dos poemas ainda em manuscritos, na casa de Ronald de Carvalho, na capital fluminense, contudo, camuflara certas formulações líricas que o “exasperavam”, agora mais perceptíveis na leitura silenciosa do livro, senões a que não se furtaria a apontar. Mário valoriza a leitura crítica franca do amigo, mobilizada pela cumplicidade, reconhecendo os “exageros” do livro. Confidencia, entretanto, que essa produção lírica vinculava-se a uma “época toda especial” de sua vida:

*Pauliceia* é a cristalização de 20 meses de dúvidas, de sofrimentos, de cóleras. É uma bomba. Arrebentou. [...] *Pauliceia* me é excessivamente cara. É o meu lago onde passeio às vezes, para me recordar de uma época de vida. Essa época não me traz à lembrança uma mulher amada [...] mas uma condição humilhante, precária, estúpida e formidável de exatidão e beleza guerreiras. (MORAES, 2001, p. 72)

O relato dos eventos biográficos associados à elaboração dos versos ganha dimensão pública mesmo antes da divulgação da obra. Em 6 de junho de 1921, em “Futurista?!”, réplica ao artigo de Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio* de São Paulo, Mário de Andrade compartilha a história de um “livro íntimo, um livro de vida”, “expressão de um eu solitário”, obra “onde uma alma se chora”. Duplica-se, referindo-se ao autor como um “amigo” com quem comungava “exatissimamente” as mesmas ideias. Desvela “influência” de “todas as escolas poéticas” sobre esse companheiro, o empenho dele em ler e estudar. “Muito pensou, muito sofreu... E uma noite, numa época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a *Pauliceia desvairada*.” (BRITO, 1971, p. 234-5).

Cartas de Mário de Andrade, ao longo do tempo, recuperam a ambiência e os fatos particulares que favoreceram o nascimento do livro. Em maio de 1928, endereçando-se ao poeta gaúcho Augusto Meyer, retoma os passos de sua formação literária, perpassando as preocupações vividas em dezembro de 1920, as quais favoreceram “de supetão na ideia a frase *Pauliceia*”: “circunstâncias apaixonantes de vida, luta em família por causa das minhas ideias e jeitos, falta medonha de dinheiro, enjoo fatigado das literaturas” (FERNANDES, 1968, p. 51). Em 1935, ao gramático Sousa da Silveira alude às condições da escritura dos versos, “numa quase semana de verdadeiro delírio, de sofrimento irritado e destruidor que provocavam em mim a minha situação financeira do momento, a incompreensão de todos na minha família (quanto ao meu ‘futurismo’), e mais outras causas.” (FERNANDES, 1968, p. 160).

Esses depoimentos evidenciam a aderência da trajetória pessoal à elaboração estética, percepção que será reiterada no conhecido testemunho de Mário de Andrade sobre o movimento modernista, em 1942. A conferência tinge-se de tonalidade narrativa, explorando a ambientação cênica que favoreceu a gênese do livro, escrita vinculada à aquisição da estatuária de bronze de Victor Brecheret, *Cabeça de Cristo*, gozijo pessoal que se transforma em tormenta familiar:

Isso a notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado invadiu a casa pra ver. E pra brigar. [...] Onde se viu Cristo de trancinha! [...] Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairecer um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo [do Paissandu]. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indestinado. Não sei o que me deu. Fui até a escrivania, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, ‘Pauliceia desvairada’. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, 1972, p. 233-234)

Ao longo dos anos, em tantas cartas, o tempo da invenção de *Pauliceia* afirma-se no imaginário do autor, fixando-se em expressões definidoras de um estado de espírito arrebatador, desarrazoado, bélico, como “estouro de boiada”, “sacra fúria”, “grito” (SANTIAGO; FROTA, 2002, p. 103, 150, 260), “momento legítimo de revolta” (VIDAL, 1967, p. 25), “livro-loucura” (MORAES, 2001, p. 417), “a famosa bomba (famosa para mim...)” (FERNANDES, 1968, p. 160), “momentos de loucura poética [...] cascadeantes” (FIGUEIREDO, 1989, p. 124) e mais. O livro, segundo Mário de Andrade, “tinha adivinhações” (SANTIAGO; FROTA, 2002, p. 150), movia-se pelo “intuitivismo” (MORAES, 2001, p. 87). Nadando nas águas da vanguarda, confessava, zombeteiro, sentir-se como o Mr. Jourdain da comédia de Molière *O burguês fidalgo* (1670), que, certo dia, aprendiz de filosofia, se dera conta de que falava em prosa, sem nunca ter tomado conhecimento disso (INOJOSA, s.d., p. 342). Assim, “associações de imagens e emprego de simultaneidade”<sup>6</sup> tinham sido lançados nos versos sem a dimensão exata de seu poder transgressor.

Na raiz do rompante criativo, impetuoso e algo divinatório, subsiste, todavia, o expressivo conjunto de leituras formadoras. Em 1920, contabilizando uma produção torrencial (“cadernos e cadernos”) de versos parnasianos e “timidamente simbolistas” que não o satisfaziam em sua busca de uma dicção literária própria, Mário se deparava com Verhaeren, o “deslumbramento”, após ter passado por suas mãos versos de “alguns futuristas de última hora”. Em “O movimento modernista”, narra o arrebatamento diante das *Cidades tentaculares*, assim como o insucesso de sua tentativa de “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre” sobre São Paulo (ANDRADE, 1972, p. 233). Em maio de 1928, em carta a Augusto Meyer, já havia constituído um depoimento sobre o assunto, mencionando a redação de uma poema “inteiramente influenciado” pelo poeta belga “por junho de 1919”, ao pretender “(conscientemente) escrever um livro de poesias sobre São Paulo”. O primeiro ensaio poético, contudo, teria se perdido: “mostrei pro Osvaldo [de Andrade], ele gostou e andou com o poema mostrando pra toda a gente até perder [...]. Lamento a perda porque valia a pena comparar com o que ia sair depois.” (FERNANDES, 1968 p. 51).

---

<sup>6</sup> Carta a Paulo Prado, 5 jan. 1928, cópia no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Doação Carlos Augusto Calil.

Embora Mário de Andrade insista, muitas vezes, na figuração do violento jorro lírico na gênese de *Pauliceia*, não desejava que o livro, “na sua estética, na sua função, ou pelo menos nos seus ideais”, fosse visto como “fruto dum mero desabafo”. Esse rompante, na realidade, figurava, para o escritor, “apenas o choque do cão na espingarda”. No disparo, o “desabafo” representaria a peça (“cão”) que golpeia e libera a bala, o estrondo. Contrariando a opinião de Bandeira, em 1931, para quem o livro caracterizava-se como um simples desafogo, Mário defendia que “a eficácia, a violência, o pelo menos perigo do tiro, é fruto dum trabalho milenar de ciência e experiência que chegou a criar esse prodígio sublime que é a arma-de-fogo.” (ANDRADE, 2001, p. 519). Na imagem, ganha relevo o processo constitutivo da criação (“trabalho”), embasado em dispersivas mas fecundantes vilegiaturas literárias.

Das cartas de Mário de Andrade emerge um espectro das leituras que teriam fundamentado o seu pensamento estético e as vigas mestras de sua criação literária. Em janeiro de 1927, dialogando com Ribeiro Couto, que lhe pedira um perfil biográfico para uma antologia da poesia modernista, distingue autores com os quais teria entrado em contato antes da redação do “Prefácio interessantíssimo”. Afirmado ignorar os expressionistas, conta:

quando escrevi *Pauliceia* [...] eu desconhecia Whitman, Marinetti, Hamp, Rimbaud, Mallarmé e todos os alemães. Mas adorava como adoro ainda Poe. Baudelaire achava assim assim. [...]. Mas agora estou me lembrando que já conhecia sim alguma coisa de Marinetti. O Freitas Vale me trouxera do Rio uma escolha de poesias de Marinetti, publicada numa edição de bolso. Lera quatro ou cinco. Larguei porque não pude aturar. (BEZERRA, prelo).

No “Prefácio”, Mário rejeita o rótulo de “futurista”, reconhecendo, porém, ter “pontos de contato” com a vanguarda italiana; avalia que Marinetti foi “grande”, quando “redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.” (ANDRADE, 2013, p. 62; 67). Para além dos claros vincos deixados pelo futurismo, *Pauliceia desvairada*, resultante de reescrituras que conformaram o processo inventivo do autor, preserva em suas camadas e dobras outros diálogos intertextuais com o experimentalismo artístico e literário europeu do início do século XX.

Assim como os depoimentos em cartas – discursos moldados estrategicamente de acordo com os diferentes interlocutores –, a biblioteca pessoal de Mário de Andrade, exibindo tantos volumes com anotações de leitura, também se torna importante testemunho de sua formação. Perscrutando os complexos caminhos da criação do poeta, principalmente à luz das obras por ele palmilhadas, entre 1918 e 1921, as quais prenunciam ou afirmam a vanguarda, Telê Ancona Lopez, em “Arlequim e modernidade”, deslinda marcas do cubismo, dadaísmo e expressionismo em *Pauliceia*. Mário banhava-se em tantas águas, sem medo do ecletismo, cuidando, porém, em cumprir uma “assimilação crítica” (LOPEZ, 1996, p. 30).

### 3 “Corrigi e recorrigi”

Escrevendo ao poeta pernambucano Ascenso Ferreira, em fevereiro de 1927, Mário de Andrade empenha-se em desqualificar a improvisação no trabalho poético, advogando em favor da “ânsia de perfeição” que, para ele, deveria sempre vigorar na experiência da elaboração estética. Espelhando essa atitude criadora desassossegada, evoca o seu primeiro livro modernista, profundamente modificado ao longo de sua fase redacional:

Um amigo daqui escutou a primeira leitura de *Pauliceia* e uns quatro meses depois tornou a escutar outra me disse admirado que quase que não compreendia a mudança radical havida. Eu tinha corrigido tudo e se tivesse ainda aqui a primeira redação palavra que havia de mandar pra você observar que mudança profunda e radical. (INOJOSA, s.d., p. 339-340)

Algumas cartas de Mário de Andrade deixaram que seus interlocutores conhecessem um pouco dos bastidores da criação, discernindo gestos escriturais associados à gênese dos versos e à sua vigorosa transformação. O escritor busca nesses relatos compreender a dimensão psíquica de momentos da “escritura primeira e tumultuária” (MORAES, 2001, p. 142), marcados pelo “estado sublime selvagem, natureza pura” (SANTIAGO; FROTA, 2002, p. 150) que ditou o nascimento da obra. Do mesmo modo, quer registrar a irrequieta concepção artística que o impeliu a reescrever o texto que brotava sob



o signo de irrefreáveis impulsos líricos inconscientes. Nesse sentido, Mário afinava-se com as reflexões estéticas dos colaboradores da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, a qual deixou marcas profundas no “Prefácio interessantíssimo” e no pensamento do autor. Paul Dermée, nas páginas do periódico, fornece a síntese crítica (“Arte, que, somada a Lirismo, dá poesia”); Mário esposa a equação, reconhecendo nela aquilo que foi vivido como “doída carreira do estado lírico”, seguida dos trabalhos da “Arte”, ou seja, o consciente “mondar [...] mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”, sem apagar os “exageros coloridos”, expressão da vida e do sonho (ANDRADE, 2013, p. 63).

Das mensagens de que se tem atualmente notícia, assinadas por Mário de Andrade, até 1921, há silêncio sobre *Pauliceia desvairada* e sua história, porque a malha de sociabilidade epistolar modernista não tinha se constituído plenamente. Depois da Semana de 22, o livro entraria em pauta diversas vezes na correspondência trocada com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Ribeiro Couto, Augusto Meyer, Prudente de Moraes, neto, Luís da Câmara Cascudo, e com as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, entre outros. Seria, ainda, motivo de considerações diversas na década de 1930 e 1940, a última delas de que se tem notícia, em setembro de 1944, poucos meses antes da morte do escritor, ocorrida em fevereiro de 1945.

Augusto Meyer, em maio de 1928, recebe longa missiva de Mário de Andrade, na qual reconstrói um percurso autobiográfico (a “formação” na vanguarda), a partir da exposição expressionista de Anita Malfatti, em 1917. Na carta, arquiteta a ambiência na qual *Pauliceia* teria aflorado, em termos narrativos, compondo uma cenografia das ações escriturais, não sem antes engajar o destinatário, na expectativa de que ele pudesse “acreditar” na verdade dos fatos vivenciados:

Fui pro meu quarto, peguei num livro em branco já com umas escrituras ensaiantes, escrevi numa folha: Pauliceia desvairada e principiei escrevendo frases e poesias num estado palavra que quando recordo ele me parece que o desvairado era mesmo eu. Escrevi feito maluco já não me lembro quantos dias, uns seis. Às vezes, escrevendo um poema, me vinha na cabeça uma ideia pra outro poema já escrito, ou que aparecia no momento e por escrever, eu passava um risco na página, escrevia a tal ideia, passava

outro risco e continuava no poema, assim. Acabado o livro, dava uns três do atual! Era enorme e nunca jamais não vi tanta besteira junta. (FERNANDES, 1968, p. 51)

Na continuação do relato, Mário pontua outras etapas da construção do livro, já distanciadas do fulgor criativo inicial. Ao enredo, associa, agora, a perspectiva crítica, refletida no ato de burilar intensamente os poemas, ou no propósito de inserir versos extemporâneos, desde que lograsse afiná-los pelo mesmo diapasão lírico da obra. O ruminar reflexivo parece não se esgotar nem mesmo com o livro saído das prensas, já que indagações do autor estendem-se “até agora”, tempo da elaboração da carta, o que manifesta um processo latente, na busca de sentidos para o que permanecia “absolutamente vago”:

Nunca mais que pude acrescentar, voltada a calma, mais um poema pro livro. Bem que pretendi diante de ideias que me pareciam interessantes surgidas. Ia escrever e não podia mais. Só o “Noturno” que está na *Pauliceia*, foi escrito no janeiro seguinte. Influência duma noite pasmosa de ardor sexual procurando uma mulherzinha no bairro do Cambuci. Depois corrigi e recorrigi, o livro quase que ficou irreconhecível. Os próprios amigos notaram isso. Agora note: no meio do calor, da loucura com que escrevia, me lembro muito bem que de vez em quando me brotavam vontades, imediatamente conscientes de, por exemplo, machucar os que iriam fatalmente não me compreender. Então escrevia de propósito coisas incompreensíveis pros outros, fatalmente incompreensíveis, voluntariamente incompreensíveis, e tão, que eu mesmo só chegava no momento (e até agora) a perceber nelas um sentido absolutamente vago, como que uma ressonância de ideias ou de sentimentos, e não eles propriamente. E essas coisas, deixei ficar conscientemente quando polia o livro. (FERNANDES, 1968, p. 51-52)

Mário de Andrade, pelo menos em outras duas cartas, retorna à história da *Pauliceia desvairada*, em *statu nascendi*, acrescentando ao episódio, já bem definido pela memória, novos dados, minúcias biográficas ou do procedimento escritural, mergulhos especulativos. Em janeiro de 1942, instigado pela poeta mineira Henriqueta Lisboa, enuncia

uma síntese de seus processos criativos, percebidos em duas instâncias distintas, por ele denominadas “possessão voluntária” e “superposição intelectual”, ou seja, de um lado, aquele que “provoca” o “estado de poesia”; de outro, “o artista confeccionador da obra-de-arte”, apurando o jorro lírico ainda informe. Coloca em pauta a escritura de *Pauliceia* “em puro e total estado de possessão”:

eu escrevia, escrevia, e agora parava porque chegava uma aluna e eu tinha que dar uma lição de piano cuidada que era preparo de exame; ou me chamavam pra jantar, pra almoçar; ou não podia mais, exausto, altas horas, tomava um calmante qualquer, dormia morto. É certo que estava sempre um pouco longínquo, não dava atenção bem às conversas, ao que comia. Mas sem nenhum ar de esquisito, ninguém reparava. Só as lições, me lembro, eram muito penosas, não via a hora de acabar com aquilo, me libertar. Às vezes me brotava uma ideia de poema, uns dois versos, que eu fazia um esforço danado pra reter na memória. E ao mesmo tempo fazendo esforço ainda maior pra não demonstrar nada, muito... atencioso com os outros, resolvendo bem meus casos... (SOUZA, 2010, p. 185)

Na mensagem ao jornalista carioca Guilherme Figueiredo, em setembro de 1944, Mário de Andrade procura lançar luz sobre a experiência lírica, no que tange à simultaneidade de ideias que “brotam de cambulhada”, em especial em seus “poemas grandes, os seriados”. *Pauliceia*, na ocasião, vem à tona para testemunhar a “curiosa” práxis escritural que havia se consolidado em sua vivência estética. Após quinze anos da carta a Augusto Meyer, a memória guardava consistentes contornos:

em meio dum poema, brotava, por assim dizer ao mesmo tempo, pois que eu não perdia nunca o estado poético que estava registrando, a noção de outro poema, ou uma série de versos que serviriam pra um outro poema que eu ainda não tinha na ideia, ou mesmo qualquer verso, ideia, pra botar em poemas já concluídos. O que eu fazia? Dava um traço violento no caderno, separando o já escrito, escrevia o que me vinha, dava outro traço bruto separando e continuava sem a menor hesitação o poema que vinha escrevendo anteriormente. Não é curioso? E o costume pegou. Se escrevo poemas seriados ou grandes, em caderno, este se enche de traços violentos. (FIGUEIREDO, 1989, p. 124-5)

*Pauliceia desvairada*, colocada em relevo nessa carta, mostra como um texto literário produzido, em primeira redação, em dezembro de 1920, permanece no campo de visão do escritor, levantando questões que envolvem o processo criativo. Nessa perspectiva, longe de ser etapa vencida de uma trajetória literária, o livro favorece o recorrente exercício crítico.

A inquietude do autor passa pela autocrítica. Escrevendo a Tarsila do Amaral em 1923, Mário de Andrade assegura que “o maior crítico” de *Pauliceia desvairada* “e o mais ríspido, e o mais severo [...] sou eu mesmo” (AMARAL, 2001, p. 74). O livro de 1922 também não será poupado na carta a Paulo Prado, em 5 de janeiro de 1928:

Se você botar bem reparo na *Pauliceia* perceberá num átimo que é um livro irregularíssimo. Principalmente um livro *faisandé*. Você creio que sabe em que deficiência de conhecimentos modernos a *Pauliceia* foi escrita. [...] Se é certo que nos poemas falo em Cocteau e em Russolo garanto pra você que esses versos foram juntados mais tarde, quando principiei me inteirando do que era o modernismo. Agora, junto dessas invenções é enorme também o poder de orelhas parnasianas e simbolistas que estão por debaixo da pele do leão modernista que veste o livro.<sup>7</sup>

Dirigindo-se a Sousa da Silveira, em 1935, confessa que sempre tivera em mente “os erros, os defeitos, os exageros, as asperezas, a própria inconsistência da técnica do livro.” (FERNANDES, 1968, p. 160).

*Pauliceia desvairada* circula, transforma-se. A tiragem da bulhenta obra, motivo de interesse principalmente no âmbito do grupo modernista, estaria esgotada, pelo menos desde outubro 1936, impossibilitando Mário de oferecer um exemplar ao jovem poeta mineiro Otávio Dias Leite (MORAES, 2006, p. 70). O escritor, em algum momento, iria se deparar com alguns volumes remanescentes, “num desses revendedores ambulantes que expõem seus livros no chão das ruas”, comprando tudo por “qualquer 600 réis volume” (MARTINS, 1968). Pode, assim, em 1943, expedir um exemplar ao jovem crítico literário Wilson Martins.

Em 1941, no processo de elaboração das *Poesias*, na edição da Livraria Martins Editora de São Paulo, Mário de Andrade lograva compor

---

<sup>7</sup> Carta a Paulo Prado, 5 jan. 1928, cópia no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Doação Carlos Augusto Calil.

o retrato de uma fecunda experiência poética, no espelho de uma obra reunida. *Pauliceia* forneceria onze poemas para a coletânea,<sup>8</sup> os quais, ao lado dos versos escolhidos de *Losango cáqui*, ganhavam morada nas primeiras páginas, na instância denominada “O estouro”. Embora não se conheça atualmente depoimento de Mário de Andrade explicitando o propósito que norteou a escolha dos poemas de *Pauliceia*, vigora na primeira parte da coletânea o sentido de representatividade de uma poética que ensinava, em termos de ruptura, a atualização da poesia brasileira, tanto no que se refere aos temas (a cidade e suas contradições, o sentido da dependência cultural do país etc.), quanto à forma (experimentalismo, versos harmônicos etc.). Para uma nova apresentação pública dos poemas, Mário colocava em marcha a dimensão crítica, vivenciando também, seguramente, a memória afetiva de um livro, cuja história viria a compartilhar na conferência de 1942, sem detalhes e reflexões que havia prodigamente distribuído em artigos e cartas ao longo do tempo.

Não tendo Mário de Andrade conservado em seu arquivo pessoal manuscritos da gênese de *Pauliceia desvairada*, lirismo vivido tão intensamente por ele, restou, para os estudiosos da literatura, o profícuo (mas instável) terreno da memória do autor, fixada em tantos depoimentos esparsos.<sup>9</sup> Juntando fragmentos testemunhais, amealhados em cartas e em outros tantos escritos, este artigo empenhou-se em articular os fios

---

<sup>8</sup> “Inspiração”, “O rebanho”, “Paisagem nº 1”, “Ode ao burguês”, “O domador”, “Noturno”, “Tu”, “Paisagem nº 3”, “Colloque sentimental”, “Paisagem nº 4”, “As Enfibraturas do Ipiranga”.

<sup>9</sup> O jornalista Fernando Góes, que convivera com Mário de Andrade, estampou, no número em homenagem ao escritor, na *Revista do Arquivo Municipal*, em 1946, o artigo “História de *Pauliceia desvairada*”. Dividido em quatro partes (“Prólogo: noturno do Largo Paissandu”; “Biografia de um livro de versos”; “Um prefácio interessantíssimo”; “*Pauliceia desvairada*”), o texto cumpre, nas duas primeiras partes, um exercício ficcional, fantasioso, para (re)construir as circunstância da elaboração da obra modernista e de sua difusão. O autor recorre às poucas fontes bibliográficas disponíveis na época (“O movimento modernista”, “O meu poeta futurista”, por exemplo), sem, contudo, decliná-las. Não menciona a produção epistolar de Mário de Andrade (matéria, naquele momento, esparsamente divulgada na imprensa); o primeiro volume de sua correspondência, aquela trocada com Manuel Bandeira, viria a lume em 1958. Os dois últimos tópicos do artigo, de natureza apologética, pouco superam a paráfrase de percepções estéticas e dos poemas que integram o livro de 1922. (Cf. GÓES, 1946, p. 89-105).

da história do processo de criação e da publicação de uma das obras paradigmáticas do modernismo brasileiro.<sup>10</sup>

### Referências Bibliográficas

AMARAL, A. (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp; IEB-USP, 2001.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; MEC, 1972.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. v. 1.

\_\_\_\_\_. Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

ANDRADE, O. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1991.

BOURGET, P. *O discípulo*. Tradução e prefácio de José de Bragança. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1944.

BATISTA, M. R. *Bandeiras de Brecheret*. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte e modernismo brasileiro*. Org. Ana Paula Camargo Lima. São Paulo: Prata Design, 2012.

BEZERRA, E. (Organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Ribeiro Couto*. São Paulo: Edusp; IEB [no prelo].

---

<sup>10</sup> O presente artigo resulta da pesquisa em produtividade CNPq “A epistolografia de Mário de Andrade como ‘arquivo da criação’ literária”, projeto que cumpriu, em uma base de dados, extenso levantamento das missivas do escritor referindo-se a *Pauliceia desvairada*, bem como outras de suas obras líricas e ficcionais, entre as quais *Clã do jabuti* (1927), *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928), *Poesias* (1941). Investigação em progresso tem em seu horizonte crítico, à guisa de conclusão, o aprofundamento da reflexão sobre a singularidade dos processos criativos do escritor, tendo em vista a definição de uma (inquieta) poética. Do mesmo modo, a pesquisa pretende, em seu termo, problematizar as relações entre memorialismo, crítica e história literária.

BRITO, M. S. *História do modernismo brasileiro*. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1971.

FERNANDES, L. (Organização e notas). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

FIGUEIREDO, G. (Organização e notas). *A lição do guru: cartas a Guilherme Figueiredo 1937/1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GÓES, F. História da *Pauliceia desvairada*. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, volume CVI, ano XII, p. 89-105, 1946.

INOJOSA, J. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s.d. v. 3.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. Consultoria e pesquisa Marcia Camargos e Vladimir Sachetta. São Paulo: Globo, 2010.

LOPEZ, T. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARTINS, W. Três Cartas Inéditas. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 25 maio 1968.

MORAES, M. A. (Organização introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB-USP, 2001.

\_\_\_\_\_. (Organização, introdução e notas). *Mário, Otávio: Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo: IEB-USP; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; Imprensa Oficial, 2006.

ROIG, A. Ensaio de interpretação de *Pauliceia desvairada*. In: \_\_\_\_\_. *Modernismo e realismo: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

SANTIAGO, S. (Prefácio e notas); FROTA, L. C. (Organização e pesquisa iconográfica). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SOUZA, E. M. (Organização, introdução e notas); PALU, Pe. L. (Notas); BARSALINI, M. S. I. (Estabelecimento de texto das cartas). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: EDUSP; IEB; Peirópolis, 2010.

VERHAEREN, É. *Cidades tentaculares*. Tradução e apresentação de José Jeronymo Rivera. Brasília: Thesaurus, 1999.

VIDAL, A. Mário de Andrade e o nordeste. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 31, 1967.

VIGNY, A. *Les destinées. Oeuvres complètes*. Texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry. Paris: Gallimard; Centre Nationale des Lettres, 1986. v. 1.