

O eixo e a roda

V. 25, N. 2, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramirez; Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Secchin, Flora Sussekind, Leda Maria Martins, Leticia Malard, Lúcia Castello Branco, Maria Zilda Ferreira Cury, Murilo Marcondes de Moura, Sérgio Alves Peixoto.

EDITOR

Cláudia Campos Soares

ORGANIZAÇÃO

José Américo de Miranda Barros (UFMG)

Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG)

Teodoro Rennó Assunção (UFMG)

REVISÃO

Stéphanie Paes Rodrigues

FORMATAÇÃO

Alda Lopes

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago

O 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
ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 3025
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação

Dossiê O conto brasileiro na primeira metade do século XX

11 Lendo “Tigipió”, de Herman Lima
Reading “Tigipió”, by Herman Lima
Kelvin Falcão Klein

27 O conto rural entre dois séculos: notas sobre
algumas de suas transformações
*The rural short story between two centuries:
notes about some of its transformations*
Fernando Cerisara Gil

47 No trivial da ideia: o rural e o urbano
no conto brasileiro na Primeira República
*The rural and the urban in Brazilian short stories
during the First Republic*
Luís Bueno

65 “Judas-Asvero”, um conto de Euclides da Cunha
“Judas-Asvero”, a short story by Euclides da Cunha
Anélia Montechiari Pietrani

87 Inacabamento e cotidiano: um ensaio
sobre o contista Marques Rebelo
*Open-endedness and daily life: an essay
on the short story writer Marques Rebelo*
Rafael Souza

105 Do conto ao romance: o processo criativo de Lima Barreto entre a forma literária e o suporte
From the short story to the novel: Lima Barreto's creative process between the literary form and support
Elizabeth Gonzaga Lima

127 Mito da interioridade e crise da subjetividade: sobre um conto inédito de Domicio da Gama
Myth of interiority and crisis of subjectivity: on an unpublished short story by Domicio da Gama
Franco Baptista Sandanello

151 Entre a atrocidade e a brutalidade: a estreia de dois contistas em 1922
Between atrocity and brutality: the debut of two short story writers in 1922
Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Varia

177 O prisma dos grupos: a difusão nacional do modernismo e a poesia de Augusto Meyer
The prism of the groups: the national diffusion of the Brazilian modernism and the poetry of Augusto Meyer
Leandro Pasini

201 Odorico Mendes, autor do *Palmeirim de Inglaterra*
Odorico Mendes, author of Palmeirim de Inglaterra
Raimundo Carvalho

217 O nacional e o estrangeiro na crítica machadiana: período inicial
The national and the foreign in Machado's criticism: the early period
Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

- 237 Entre a lenda e o romance: o rio São Francisco
sob a ótica de João Salomé Queiroga
*Between the legend and the novel: the São Francisco river
under the optics of João Salomé Queiroga*
Ângela Maria Salgueiro Marques
- 255 Da Helena grega à Helena fluminense:
Machado de Assis e a tradição clássica
*From the Greek Helen to the "Fluminense" Helen:
Machado de Assis and the classical tradition*
Edson Ferreira Martins
- 273 De Machado a Erico, o jornal e a revista
na criação literária
*From Machado to Erico, the newspaper
and the magazine in creative writing*
Márcio Miranda Alves
- 297 Paradoxo e animismo: Osman Lins,
um selvagem civilizado
*Paradox and animism: Osman Lins
as a civilized savage*
João Guilherme Dayrell

Apresentação

Este número de *O Eixo e a Roda* contém o dossiê “O conto brasileiro na primeira metade do século XX” e outros estudos, de tema livre, reunidos na seção “Varia”. O dossiê se abre com um estudo dedicado a Herman Lima, em que se salienta “a lição a respeito da ‘pervivência’ dos textos (Walter Benjamin) dentro de um debate que propõe uma revisão, em contraponto, das categorias soberanas de categorização histórica (Antonio Gramsci, Edward Said).” Alertando para a necessidade de revisões e de desconfiança com relação a interpretações cristalizadas, consagradas pela tradição, o estudo, por um lado, vem fazer jus a um escritor que, tendo muito contribuído para o estudo do gênero no Brasil (seu ensaio “Variações sobre o conto”, de 1952, é uma referência obrigatória para os pesquisadores do assunto), tem sido pouco lembrado no que diz respeito a sua obra propriamente ficcional; por outro lado, explicita uma das pretensões do dossiê, qual seja, a da retomada, para rediscussão, de temas e questões de parte da história do conto brasileiro.

A representação literária da vida de ambientação rural, parte importante do conjunto dos contos da primeira metade do século XX, é o objeto de reflexão dos dois estudos que se apresentam na sequência, o primeiro, no esforço de caracterização do “conto rural”, o segundo, investindo nas relações entre este e outra vertente importante do período, que se volta para a representação das questões colocadas pelas regiões urbanas. Como também se pretendia, as contribuições recebidas contemplam autores mais conhecidos do público em geral – nem sempre como contistas –, e outros, menos celebrados. Entre os primeiros, encontram-se Euclides da Cunha, Marques Rebelo e Lima Barreto; entre os últimos, Domício da Gama, Gabriel Marques e Afonso Schmidt.

A seção “Varia”, aberta a todos os ventos, traz artigos cujos objetos variam da história literária brasileira, passando pelo ensaio e pela crítica literária, até a literatura de ficção, não mais na área do conto, mas na do romance. A história literária do período modernista e a obra de um poeta gaúcho do primeiro modernismo convergem como material de estudo em “O prisma dos grupos: a difusão nacional do modernismo e a poesia de Augusto Meyer”. No artigo seguinte, é investigado um ensaio de Odorico Mendes, mais conhecido como tradutor de autores clássicos gregos e latinos. A crítica literária aparece, como objeto de análise, em Machado de Assis, autor célebre como romancista e contista. E, como também não poderia deixar de ser por seu amplo e vário interesse, o romance brasileiro, nos artigos que fecham este número da revista, é estudado sob diversas perspectivas: primeiro, o esforço de João Salomé Queiroga para “plantar” a nossa literatura de ficção em solo brasileiro; em seguida, a presença de referências clássicas num romance e no pensamento crítico de Machado de Assis; depois, o papel do jornalismo como meio de inscrição da matéria histórica na fabulação romanesca, do século XIX a Erico Verissimo; e, finalmente, uma abordagem da obra de Osman Lins, já à altura dos anos 70 do século XX.

Ressalta-se, por fim, a diversidade das instituições a que estão vinculados os colaboradores deste volume (além da Universidade Federal de Minas Gerais, a Universidade Federal de Viçosa, a Universidade Federal de São Paulo, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, a Universidade Federal do Espírito Santo, a Universidade de Caxias do Sul, a Universidade Federal do Paraná, a Universidade Federal do Maranhão e a Universidade do Estado da Bahia), o que atesta não apenas o interesse despertado pelo dossiê, mas a própria vitalidade da tradição literária brasileira.

José Américo Miranda
Maria Cecília Boechat
Teodoro Rennó Assunção

DOSSIÊ

**O Conto Brasileiro
na Primeira Metade do Século XX**

Lendo “Tigipió”, de Herman Lima

Reading “Tigipió”, by Herman Lima

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro / Brasil
kelvin.klein@gmail.com

Resumo: O objetivo do presente artigo é o de propor o resgate crítico do escritor Herman Lima e de seu conto “Tigipió”, que abre o livro de mesmo nome, publicado em 1924. Para tanto, é realizado um percurso que se inicia na transformação de Herman Lima em personagem da ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago, acerca da experiência de Graciliano Ramos no cárcere. *Em liberdade* encena uma transformação na perspectiva histórica da relação entre Norte e Sul e entre Regionalismo e Modernismo no contexto brasileiro da primeira metade do século XX. A hipótese do artigo é que tal reconfiguração já está posta por Herman Lima em 1924, no conto “Tigipió”, que passa a operar em um registro ambivalente e “farmacológico” (Jacques Derrida), além de salientar a lição a respeito da “pervivência” dos textos (Walter Benjamin) dentro de um debate que propõe uma revisão em contraponto das categorias soberanas de categorização histórica (Antonio Gramsci, Edward Said).

Palavras-chave: conto; modernismo; regionalismo; Herman Lima; Silviano Santiago.

Abstract: This article aims to propose a reading of the writer Herman Lima and his short story “Tigipió”, which opens the book by the same name, published in 1924. To this end, we conducted a critical path that begins with Herman Lima as a character in the book *Em liberdade*, written by Silviano Santiago, about Graciliano Ramos’ experience in prison. This fictional work enacts a transformation in the historical perspective

of the relationship between North and South and between regionalism and modernism in the Brazilian context of the first half of the twentieth century. The hypothesis of the article is that such a reconfiguration is already set by Herman Lima in 1924, in the story “Tigipió”, which will operate as an ambivalent and “pharmacological” element (Jacques Derrida), and will emphasize the lesson about the “afterlife” of texts (Walter Benjamin) in a debate that proposes a contrapuntal revision in relation to the sovereign categories of historical categorization (Antonio Gramsci, Edward Said).

Keywords: short story; modernism; regionalism; Herman Lima; Silviano Santiago.

Recebido em 21 de maio de 2016.

Aprovado em 25 de julho de 2016.

1

Herman de Castro Lima (1897-1981), autor de *Tigipió* (contos, 1924), *Variações sobre o conto* (crítica literária, 1952) e da célebre *História da caricatura no Brasil*, entre outros, permanece como figura a ser relida e repensada quando se trata do cenário literário brasileiro da primeira metade do século XX. José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, fala da “contribuição temática inovadora” de Herman Lima, sua “linguagem forte e já de acentuada riqueza plástica”, ainda que “sem compromissos renovadores com o Modernismo” (CASTELLO, 2004, p. 233). Homero Senna, por outro lado, citando o testemunho de Joaquim Inojosa, aponta que Lima, “cearense que a Bahia adotou”, seria “posteriormente adotado por todo o Brasil, graças à participação no Modernismo, com a estreia de 1924”, *Tigipió* (SENNA, 2000, p. 96).

A trajetória de Herman Lima a partir da década de 1920 até 1950 é, habitualmente, integrada ao fluxo mais amplo que levou uma série de escritores do Nordeste em direção ao Rio de Janeiro. Filho de pai brasileiro e mãe belga, habituado a viagens e mudanças, Lima formou-se médico em Salvador e nos primeiros anos da década de 1930 vai ao Rio de Janeiro, onde se torna secretário de Getúlio Vargas. Em *Poeira*

do tempo, suas memórias, Lima fala de sua “tendência ao heliotropismo, à fuga para a corte” (LIMA, 1967, p. 197). Pretendo frisar, ao longo da exposição deste ensaio, o potencial crítico desse deslocamento do Norte em direção ao Sul e vice-versa, rastreando o tema tanto na ficção de Herman Lima quanto nos atravessamentos e sobreposições históricas de que foi testemunha e participante.

Um exemplo possível e inicial dessa presença histórica de Herman Lima está em sua transformação em personagem na ficção *Em liberdade*, que Silviano Santiago publica em 1981. Retomando as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos – tentativa do autor de dar conta da experiência de prisão sob o regime de Getúlio Vargas –, Santiago lança a hipótese imaginativa de um original perdido, *Em liberdade*, agora resgatado, editado e publicado. Na “Nota do editor” que abre o volume, o leitor é informado da prisão ocorrida em 3 de março de 1936, da transferência de Graciliano Ramos para o Recife e em seguida para o Rio de Janeiro, para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Foram dez meses e dez dias na prisão. “Por iniciativa de amigos e graças à ajuda do advogado Sobral Pinto”, escreve Santiago, “Graciliano é finalmente posto em liberdade. Herman Lima, em *Poeira do tempo*, insiste na arbitrariedade do encarceramento de Graciliano, depois de ter falado pessoalmente sobre o caso com Getúlio Vargas e Filinto Müller” (SANTIAGO, 1981, p. 11).

Em sua biografia de Graciliano Ramos, Dênis de Moraes (2012, p. 142) corrobora a história, afirmando que José Lins do Rego foi “recebido no Palácio do Catete por Herman Lima, escritor e auxiliar de gabinete da Presidência da República”, a quem “pediu que transmitisse um recado a Vargas”: “Você diga ao presidente que ele precisa mandar soltar o Graciliano Ramos. Graciliano está preso há um ano, tem sofrido os maiores horrores de prisão em prisão”; “Herman Lima cumpriu a incumbência sem delongas”. Além disso, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Herman Lima estavam reunidos – assim como vários outros escritores de peso da época – sob a proteção editorial de José Olympio, que havia fundado sua editora em São Paulo em 1931 e a transferido ao Rio de Janeiro em 1934. Lembrando que se trata de um conjunto de eventos ocorrido em 1937: “Era o dia 13 de janeiro de 1937” (SANTIAGO, 1981, p. 11).

Mais adiante no livro *Em liberdade*, o Graciliano de Silviano Santiago escreve: “Fui solto como fui preso – sem saber o porquê. Sem

que pessoas de bem – como o Zé Lins e o Herman Lima – pudessem-no saber também”, e continua: “Herman conversou com o próprio Getúlio, que o enviou ao General Francisco José Pinto, este por sua vez se dirigiu ao Filinto Müller, que por seu turno conversou com o Chefe de Polícia de Alagoas. Nada constava contra mim. Dois ou três dias depois estava em liberdade” (SANTIAGO, 1981, p. 87). São, portanto, dois momentos distintos que retomam a posição de Herman Lima na narrativa: em primeiro lugar, como citado anteriormente, ele está na “Nota do editor”, que prepara o surgimento das palavras diretas de Graciliano Ramos; em segundo lugar, Herman Lima é reforçado nessa posição de “agente da liberdade” pelo próprio autor das memórias, por aquele que efetivamente *manipula a memória* (a partir da articulação emulativa realizada por Silviano Santiago).¹

2

Diante do exposto por Silviano Santiago, a partir das fontes, em *Em liberdade*, pode-se considerar Herman Lima personagem fundamental – ainda que secundário – do périplo de Graciliano Ramos. Na mesma passagem do diário em que fala dos esforços de Lima para sua libertação – trata-se do dia 21 de janeiro de 1937 –, o personagem Graciliano Ramos comenta extensamente o confronto entre “Norte” e “Sul” e como tal confronto, no âmbito da literatura, gira em torno da questão do “Regionalismo”, tópico ao qual Herman Lima estava ligado desde

¹ Em entrevista sobre *Em liberdade*, publicada em 2002 em *O Eixo e a Roda*, Silviano Santiago fala dos seis meses que passou reescrevendo as palavras de Graciliano Ramos, na tentativa de se apropriar de seu estilo. Elabora também de forma pormenorizada a escolha do título, *Em liberdade*, seu caráter de processo, de transformação, de mobilidade tanto discursiva quanto geográfica (processo e mobilidade dos quais Herman Lima, defendo aqui, é uma peça fundamental): “*Em liberdade*, na sua complicação (repito), é um livro que se alimenta de frinchas e frestas, de subterrâneos e subterfúgios, que podem induzir a uma melhor leitura da obra de Graciliano, da nossa literatura, e a uma melhor compreensão da história nacional e da história cultural brasileira como esteve sendo escrita pelos nossos intelectuais mais destemidos” (SANTIAGO, 2002, p. 305). A ideia, portanto, de que “em liberdade” seja simultaneamente uma fórmula para elaborar a ficção e a presença histórica de Graciliano Ramos e um procedimento de revisão crítica da literatura brasileira a partir da história de seus “subterrâneos e subterfúgios”.

sua estreia com *Tigipió*, publicado em 1924 pela Livraria Econômica de Salvador. “A perspectiva que tenho do Brasil – agora aqui no sul – se modifica e se transforma a cada hora que passa”, escreve Graciliano Ramos, e continua: “Compreendo melhor a importância que dão a São Paulo e aos seus escritores (em detrimento dos escritores nordestinos – dizemos lá no Norte). Ao mesmo tempo, vejo como ignoram a nossa região” (SANTIAGO, 1981, p. 86).

O que se apresenta nessa reflexão é uma mudança de “perspectiva” no que diz respeito à relação entre Norte e Sul e como essa relação é trabalhada ficcionalmente – um trabalho que se dá também entre dois polos, “a importância que dão a São Paulo”, de um lado, e “como ignoram nossa região” de outro. Deslocado de sua posição habitual, Graciliano Ramos reflete sobre a porosidade dessas posições fixas e, conseqüentemente, sobre a fragilidade de tal fixidez. Pois bem, já Herman Lima, em “Tigipió”, o conto que dá título e que abre seu livro de estreia, de 1924, nos apresenta uma elaboração ficcional tanto dessa imagem do “Norte”, “nossa região”, quanto, mais sutilmente, do perigo de fixar posições e juízos acerca de gentes, terras e tempos. O conto começa com uma nota introdutória escrita pelo autor, à semelhança de uma epígrafe, na qual explica a origem do termo *tigipió* e sua repercussão possível na história:

Há, nas matas do meu sertão, uma frutinha redonda, cor de ovo, a que chamam tigipió. Dourada, assim, a polpa translúcida, como um bago de uva, o cheiro e o gosto de mel, é uma tentação, para as bocas sequiosas, que passam. Uma, duas, sorvidas com delícia, mal não fazem. Em maior conta, entretanto, envenenam, são um tóxico mortal. Isso reza a crença popular. Pomo de volúpia e de morte – bem pode o tigipió da mata simbolizar os amores da cabocla cheia de amavios assassinos – fruto sávido e lindo, que seduziu e perdeu o viandante... (LIMA, 1975, p. 3).

Lima começa com uma fórmula, “matas do meu sertão”, que ecoa aquela de Graciliano Ramos/Silviano Santiago, “a nossa região”. O tigipió, no entanto, “uma tentação”, “pomo de volúpia e de morte”, carrega em si sua própria contradição, seu oposto, algo reforçado pela ideia de que a “frutinha redonda” pode “simbolizar”, ou seja, forçar seu sentido para além, frustrar expectativas – como no confronto entre os “amores da cabocla” e seus “amavios assassinos”. O fruto tigipió,

portanto, operando como texto (a “crença popular”) e como matéria (“frutinha redonda, cor de ovo”), deve ser pensado como um avatar do *phármakon* de Platão, que Jacques Derrida (2005) remete ao trabalho da escrita e sua intrínseca instabilidade de sentido.²

O conto de Herman Lima é articulado em três camadas: a camada mais imediata da trama e dos personagens, Heitor, Matilde e seu pai, Cesário; a camada correspondente à percepção de uma geografia e uma sociologia do sertão; e, finalmente, a camada que investiga o simbolismo do tigiपीó como elemento de confronto e contágio entre opostos. As camadas, evidentemente, estão imbricadas e não apresentam hierarquia; são expostas aqui para fins de análise. “Cabocla” e “viandante”, anunciados na nota de abertura, podem ser Matilde e Heitor, cujo envolvimento produz uma gravidez indesejada, um “fruto” que se torna “pomo de volúpia e de morte” ao final do conto, quando o pai de Matilde age de forma drástica diante do conhecimento do fato. Mas a sedução e perdição do “viandante” podem ser percebidas de forma mais ampla, remetendo à experiência de diáspora característica dos habitantes do sertão.

Herman Lima trabalha ao longo de todo o conto essa oscilação farmacológica do tigiपीó, rastreando sua ação em uma série de situações “simbólicas”, no dizer da nota introdutória. Surgem “periquitos famintos”, “bandos de urubus” e “cascavéis inumeráveis” por conta da seca, uma vez que “o sertão do Ceará, nesse inenarrável ciclo de miséria, é a estância dantesca do sofrimento sem medida e sem consolo” (LIMA, 1975, p. 8-9). A oscilação está também em Cesário, outrora próspero, agora sofrendo as consequências da seca “de 15”, mas que termina o conto buscando uma retomada – ainda que extrema e violenta – da dignidade perdida (LIMA, 1975, p. 7; 32). Abruptamente, o “veneno” torna-se “remédio”:

² Em *A farmácia de Platão*, que Derrida publica, em 1972, como um dos capítulos de *La dissémination*, o termo *phármakon* é singularizado dos textos platônicos e investigado a partir de sua polissemia e dos problemas que traz aos tradutores – justamente porque é usado por Platão tanto como “remédio” quanto como “veneno”: “Veneno debilitante para a memória, remédio ou reconstituente para seus signos exteriores, seus *sintomas*, com tudo o que essa palavra pode conotar em grego: acontecimento empírico, contingente, superficial, geralmente de queda ou decaimento, distinguindo-se, como um índice, disso ao que remete. [...] O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece” (DERRIDA, 2005, p. 57).

“verdes, vivazes, ressurretas, as árvores todas”, “a ressurreição da mata é uma coisa fantástica” (LIMA, 1975, p. 16). As chuvas operam uma transformação que é tanto geográfica e climática quanto cognitiva: “Um mês depois da primeira chuva, ninguém podia quase acreditar que trinta dias antes ali fosse o inferno” (LIMA, 1975, p. 19). A transformação está também em Matilde, que percebe o ventre crescente denunciando a gravidez, atingindo também Heitor, cujo interesse, por ela, diante da notícia, se transforma em repulsa e descaso (LIMA, 1975, p. 22-23).

A geografia do sertão e a experiência de vida dos personagens de “Tigipió” são indissociáveis e, com o auxílio metafórico do fruto ambivalente, esse relacionamento se torna ainda mais íntimo na aproximação entre a fecundação da terra e a fecundação de Matilde. O conto, no entanto, não se restringe à vivência imediata do sertão, pois precisa dar conta da dimensão simbólica que Herman Lima anuncia já na nota introdutória. Por conta disso, encontramos a ideia do “sertão do Ceará” como “estância dantesca do sofrimento sem medida e sem consolo” (LIMA, 1975, p. 9), referência que é retomada e reforçada algumas páginas adiante, quando se diz que “ninguém podia quase acreditar que trinta dias antes ali fosse o inferno” (LIMA, 1975, p. 19).³ O sertão é tanto o cenário imediato das dificuldades dos personagens quanto essa alternativa textual à “estância dantesca”, sorte de atualização material e brasileira das visões infernais do poeta italiano. Ao evocar o “ciclo” e a “estância”, Herman Lima conjuga Dante e o sertão do Ceará a partir da percepção da forma literária como resgate e reconfiguração daquilo que é dado como experiência. A *stanza* de Dante, “estância”, é tanto a estrofe quanto o espaço físico, ou seja, designa simultaneamente a

³ Em ensaio de 1979, intitulado “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” e incorporado ao volume *Vale quanto pesa*, de 1982, Silviano Santiago comenta as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, livro que fez “a cultura brasileira se enriquecer com uma descrição impiedosa e uma análise fria das arbitrariedades da repressão e com um depoimento pessoal avassalador sobre o inferno dos subterrâneos carcerários” (SANTIAGO, 1982, p. 50). Ainda no campo semântico da evocação do inferno, Silviano Santiago cita um trecho de *Linhas tortas* no qual Graciliano Ramos escreve: “Seria ótimo que todos os romancistas do Brasil tivessem passado uns meses na Colônia Correccional de Dois Rios [...]. Existe ali uma razoável amostra do inferno – e, em contato com ela, o ficcionista ganharia” (RAMOS *apud* SANTIAGO, 1982, p. 50).

forma do conto e aquilo que está sendo contado.⁴ Da mesma forma, para Herman Lima o tigiipió é tanto elemento cênico, por assim dizer, aspecto material a compor a paisagem, quanto aquilo que, em sua ambivalência, dá forma ao relato.

O caráter dúplice do sertão, como visão e materialidade, defendido por Herman Lima em “Tigiipió” a partir da *Divina comédia*, de Dante, é anunciado já na epígrafe que abre o livro, retirada de *Macbeth*, de Shakespeare. Lima escolhe a primeira cena do segundo ato, quando Macbeth duvida da sua visão da adaga, “this dagger which I see before me”, que busca com um misto de fascínio e medo, “Come, let me clutch thee”, trazer para si confiante no testemunho de sua visão: “I have thee not, and yet I see thee still. Art thou not, fatal vision, sensible to feeling as to sight?” (SHAKESPEARE *apud* LIMA, 1975, p. xv). Na tradução de Manuel Bandeira: “É um punhal o que enxergo, com o seu cabo voltado para mim? Vem, que eu te empunho! Não te seguro, é certo, mas te vejo sempre. Não és, fatal visão, sensível ao tato como à vista? Ou és apenas imaginária criação da mente que a febre exalta?” (SHAKESPEARE, 1989, p. 35).

Herman Lima, portanto, escolhe como epígrafe do livro *Tigiipió* duas estrofes/estâncias de Shakespeare que ecoarão, por conta da evocação dessa “fatal visão” e da oscilação entre “ter” e “não ter”, no conto “Tigiipió” e sua elaboração ficcional do “pomo de volúpia e morte” (Heitor e Matilde manipulando a volúpia; Cesário, a morte) que seduz o

⁴ Giorgio Agamben dedica um livro, *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de 1977, à articulação entre a “estância” como evento poético e como organização do espaço físico. “Os poetas do século XIII”, escreve Agamben (2007, p. 11) no prefácio, “chamavam ‘estância’ [*stanza*], ou seja, ‘morada capaz e receptáculo’, o núcleo essencial da sua poesia, porque ele conservava, junto a todos os elementos formais da canção, aquela *joi d’amor*, em que eles confiavam como único objeto da poesia. Mas o que é esse objeto?” Agamben (2007, p. 12) enfatiza a centralidade dessa pergunta, apontando que a dificuldade de sua elaboração reside na “cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante”, uma cisão da palavra “interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. [...] A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento”. Poderíamos acrescentar que essa cisão acompanha Herman Lima na caracterização do tigiipió como veneno/remédio, bem como a “impossibilidade” de possuir o “objeto de conhecimento”, que se constata na volubilidade da terra do sertão e da experiência dos personagens.

viandante (pensemos na carga intertextual que leva à sedução de Macbeth por Lady Macbeth e do Rei Duncan). Com o auxílio da duplicidade shakespeariana, o tigiipió de Herman Lima fica ainda mais acentuado em sua própria ambivalência de veneno/remédio.

3

Depois da imersão no “Tigiipió” de Herman Lima podemos brevemente retornar às reflexões de *Em liberdade* e perceber o arranjo ficcional do conto funcionando como suplemento às reflexões de Graciliano Ramos/Silviano Santiago acerca do Regionalismo: “Não sei se por culpa de Jorge Amado, vejo que o pessoal de esquerda no sul espera do romancista nordestino *robots* em lugar de personagens”, trata-se, continua Ramos, de “um preconceito de análise da sociedade, onde os indivíduos são colocados em grupos e julgados de maneira maniqueísta” (SANTIAGO, 1981, p. 86).

A ficção de Silviano Santiago, *Em liberdade*, nos levou até o ponto em que Herman Lima e Graciliano Ramos se encontram, dando ensejo para que o personagem secundário pudesse ser mobilizado criticamente, assim como foi feito com o protagonista. Silviano Santiago (1981) dá ênfase à mudança de perspectiva de Graciliano Ramos e à transformação de suas reflexões acerca da relação entre Norte e Sul, dentro da qual, como agora acompanhamos na citação, o “maniqueísmo” ainda opera. Como vimos, *Tigiipió* como um todo e “Tigiipió” como parte desse todo, já em 1924, são respostas de Herman Lima a esse maniqueísmo latente, a essa tendência de “robotizar” a vivência nordestina. O tigiipió é símbolo dessa recusa do maniqueísmo, nem remédio, nem veneno, mas ambos, simultaneamente, assim como o sertão é tanto vivência brasileira, nordestina, quanto – mais uma vez – suplemento textual às estâncias de Dante e Shakespeare.

O próprio sertão, tal como aparece em “Tigiipió”, com sua seca, instaura um regime de diáspora, de exílio, que é, no entanto, relativizado a partir da própria capacidade da terra de se regenerar, de possibilitar esperança – talvez o principal “veneno/remédio” em ação nesse cenário. Herman Lima encena ele próprio esse trânsito – vai morar no Rio de Janeiro e se posiciona ao lado de seu centro político, Getulio Vargas –, assim como sua obra antes dele – *Tigiipió* recebe o Prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1925. Mas a potência crítica de sua ficção de 1924 segue latente, permitindo uma leitura menos “maniqueísta” da filiação do

autor ao Modernismo, por exemplo, tópico central à época e também para comentadores posteriores, como visto no início deste ensaio a partir de José Aderaldo Castello (2004) e Homero Senna (2000). O distanciamento histórico e a intervenção da ficção de Silviano Santiago podem facilitar o processo de buscar menos pelos pertencimentos fixos e mais pelas oscilações criativas entre diversas posições, que é justamente o que propõe Herman Lima em “Tigipió”. Trata-se, portanto, de ler “Tigipió” a partir de sua “pervivência”, do desafio que impõe ao passar do tempo.⁵

Na introdução que faz à edição de 1967 de *Tigipió* (a quinta, pela Edições de Ouro, do Rio de Janeiro), Cavalcanti Proença já o localiza como “volume de contos regionais”, afirmando que “Herman Lima procurou competir com outros autores do Ceará e de todo o Nordeste brasileiro, que já haviam enfrentado o tema” da seca, o que se dá a partir de um “conhecimento perfeito do meio”: “as plantas são imburanas, pereiros, mulungus, angicos, mutambeiras, catanduas e jaramataias, o mufumbal das margens protegendo o pudor das moças que se banham no rio” (PROENÇA, 1971, p. 435). É possível já apontar, a partir dos comentários de Cavalcanti Proença (1971), que resta a tarefa de ler a

⁵ Como escreve Haroldo de Campos (2011, p. 63) em seu resgate de Gregório de Mattos: “de pervivência se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer”. Em nota, Haroldo de Campos (2011, p. 99) acrescenta: “No conceito de *Fortleben*, ou ‘pervivência’ da obra para além da época de sua produção, relevam as notas de ‘transformação’ (*Wandlung*) e de ‘renovação’ (*Erneuerung*); a isso Benjamin chama o ‘pós-amadurar’ (*Nachreife*) da linguagem da obra, ‘um dos processos históricos mais poderosos e fecundos’”. O texto de Walter Benjamin aqui em questão, “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), é de 1923, contemporâneo, portanto, da escrita de *Tigipió*. Mais do que isso: como aponta Jeanne Marie Gagnebin em nota à tradução brasileira do ensaio de Benjamin, o termo traduzido como “tarefa” é ambivalente e instável, como o é “tigipió”: “O verbo *aufgeben*, do qual provém o substantivo *Aufgabe*, significa ‘entregar’, no duplo sentido do termo: ‘dar’ (*geben*) algo a alguém para que cuide disso (por exemplo, entregar uma carta ao correio), mas também dar algo a alguém, abrindo mão da posse do objeto (por exemplo, entregar uma cidade ao inimigo). A segunda acepção é mais forte no uso intransitivo do verbo: *ich gebe auf* – ‘renuncio’, ‘desisto’, ‘me entrego’. Essa ambivalência está presente no substantivo *Aufgabe*, entendido como ‘proposta’, ‘tarefa’, ‘problema a ser resolvido’, mas no qual ressoam também as ideias de ‘renúncia’ e ‘desistência’” (BENJAMIN, 2011, p. 101). A tarefa/desistência de Walter Benjamin é, portanto, contemporânea do veneno/remédio de Herman Lima.

obra de Herman Lima não tanto a partir de sua “competição” com outros autores de mesmo “tema”, mas a partir de sua singularidade, a partir da especificidade singular de suas escolhas técnicas e temáticas. O mesmo trecho já oferece exemplo dessa alteração de ênfase: Cavalcanti Proença (1971), ao falar do “meio“, faz referência às plantas de forma genérica, e vimos que a atenção dispensada por Herman Lima a esse aspecto é bastante precisa. Ou seja, nem tanto as “mutambeiras, catanduvras e jaramataias”, mas a atuação cirúrgica do tigipió.

Cavalcanti Proença (1971, p. 436) segue sua descrição do método de escrita de Herman Lima, comentando o “desafio estilístico” de dar conta do “renascimento vegetal, ao cair das primeiras chuvas no sertão, motivo anteriormente tratado pelo mesmo Alencar e, nas célebres páginas de *Inocência*, pelo visconde de Taunay”, e continua:

Um dado histórico explicará certo gosto pelo vocabulário cintilante ou “farfalhante”, se preferirmos a designação de Augusto Meyer: em 1924, os dois anos passados sobre a Semana de Arte Moderna e a fase polêmica que se lhe seguira, o modernismo ainda não dera certeza de sua força ideológica, nem ainda se difundira por todo o Brasil. Explica-se, por isso, o uso de vocábulos em suas formas corretas, mas de raro emprego [...]. Ao lado do respeito – fruto de certa inexperiência – ao vocabulário dito literário e impositivo no tempo (o livro tem quarenta e dois anos), a linguagem regional o atrai no seu pitoresco, nos seus estereótipos tradicionais e, com ela, realiza alguns contos de intensa cor local descritiva e expressional. (PROENÇA, 1971, p. 436).

Cavalcanti Proença (1971) também utiliza o Modernismo como parâmetro, sugerindo uma espécie de justificativa pelo fato de Herman Lima não se apresentar totalmente ao seu lado – a linguagem “cintilante” se explica pelo fato de o Modernismo ainda não se ter difundido “por todo o Brasil”.

Tendo em mente o que foi exposto até aqui acerca do uso deliberado, por parte de Herman Lima, de um elemento ambivalente, que remete tanto ao remédio quanto ao veneno, seu “vocabulário cintilante” pode ser revisto a partir de sua capacidade de estranhamento, ou seja, sua capacidade de mobilizar esforços heterogêneos de sentido no interior da linguagem corrente, popular. Note-se também como Cavalcanti Proença

(1971) sublinha certo uso dos “estereótipos tradicionais”, que redundaria em uma “intensa cor local descritiva e expressional”, espécie de cartilha que ecoa as ideias de Graciliano Ramos/Silviano Santiago sobre os *robots* nordestinos. “Sem medo de engano, entretanto”, escreve Cavalcanti Proença (1971, p. 437) já ao final de sua exposição, “podemos dizer que se trata de um livro nordestino, de tão fortes características regionais que o material de linguagem e a descrição de costumes pode, até, servir como documento para estudos científicos”. Livro nordestino, sem dúvida, mas também, e sobretudo, atravessado pelo ímpeto das citações e remissões, além de cuidadoso no que tange à articulação de suas camadas de sentido e sua insistência na maleabilidade das posições fixas.⁶

4

Proponho, como movimento final deste ensaio, um esforço de contato entre os contemporâneos Herman Lima e Antonio Gramsci, sobretudo no que diz respeito à reflexão deste último acerca da “questão meridional”. A bibliografia sobre o contato entre Gramsci e Graciliano Ramos já é vasta, focando principalmente em suas experiências carcerárias.⁷ É forçoso

⁶ Herman Lima publica em julho de 1948, na *Revista da Semana*, um texto em homenagem a Monteiro Lobato, recém-falecido. O título que escolhe é já um retorno a esse tópico da maleabilidade das posições fixas: “Monteiro Lobato, encarnação de Dom Quixote e do Sacy”. “O encantador de criancinhas se divide”, escreve Lima (1948, p. 9), “paradoxalmente em possesso da ação e da verdade e em criador de encantamentos. Toda a sua vida se desdobra assim e se multiplica nesse terrífico dualismo. Dum lado o sonho da ficção, do outro o torvelinho da realidade que há de enfrentar impavidamente até o fim”. Mais adiante, o autor ensaia uma nova inflexão, metafísica, a sua celebração da maleabilidade identitária de Monteiro Lobato: “A morte de Monteiro Lobato, acontecida na mesma hora quase do desaparecimento em Paris de George Bernanos, liga no instante supremo duas consciências sob muitos aspectos da mesma plana” (LIMA, 1948, p. 10; 56 – a *Revista da Semana* tinha por hábito colocar os últimos parágrafos de seus textos ao final da edição, para incentivar o leitor a percorrê-la até o fim, vendo, no percurso, as várias propagandas de pasta dentifrícia, Creme Rugol, Senun Esterilizante, Colchão Brasil, entre outras).

⁷ Alfredo Bosi (1995, p. 310), por exemplo, ressalta a diferença entre os dois registros do cárcere – o de Graciliano, pouco “ideológico”, o de Gramsci, profundamente saturado de polêmicas. Conferir também os trabalhos de Hermenegildo Bastos (1998), Conceição Aparecida Bento (2008), Patrícia Peterle (2010), Marcos Napolitano (2014), entre outros.

mencionar tal ocorrência, uma vez que foi a experiência carcerária de Graciliano Ramos, tal como utilizada por Silviano Santiago em sua ficção, que levou ao resgate de Herman Lima e de seu conto “Tigipió”. Como vimos, “Tigipió” reforça e confere sutileza tanto estilística quanto histórica a certa transformação de perspectiva experimentada por Graciliano Ramos “em liberdade”. O fruto tigipió, típico do sertão, é o veneno/remédio ambivalente que permite reabrir o problema da relação entre Modernismo e Regionalismo e seus usos dos “estereótipos” e dos “maniqueísmos”. É nesse questionamento criativo das relações entre Norte e Sul que Herman Lima e Antonio Gramsci se encontram.

Antonio Lepre (2001), baseado em extensa bibliografia – desde a biografia de Gramsci por Giuseppe Fiori, até os estudos de Leonardo Paggi, Palmiro Togliatti, as cartas entre Gramsci e Tatiana Schucht, os *Cadernos*, entre outros –, aponta que a complexificação das preocupações de Gramsci com relação à questão meridional (a relação opressiva histórica que une o Norte desenvolvido e o Sul subdesenvolvido na Itália) se deu no cárcere, quando em contato com a heterogeneidade de experiências dos presos: “o meridionalista Gramsci viveu na prisão experiências que lhe dariam material para alguns anos”, escreve Lepre (2001, p. 123), e continua: “Não é por acaso que justamente naqueles meses, em 19 de março de 1927 [Gramsci foi preso em 8 de novembro de 1926], ele tenha considerado ‘rapidíssimo e superficialíssimo’ o ensaio sobre a questão meridional no qual estava trabalhando naquele momento na prisão”. Gramsci percebe que o antagonismo estabelecido entre Norte e Sul (ou entre Modernismo e Regionalismo, se adaptarmos ao nosso horizonte) é mais um elemento operativo da retórica da exploração dos trabalhadores (GRAMSCI, 1987).

Em *Cultura e imperialismo*, Edward Said afirma que o ensaio de Gramsci sobre a questão meridional é “o único texto sólido de análise política e cultural que Gramsci escreveu (embora nunca o tenha concluído)”, ainda “insuficientemente lido e insuficientemente analisado”, mas fundamental “em termos de pensar, estudar e montar programas para o sul da Itália, visto que sua desintegração social o fazia parecer incompreensível, mas paradoxalmente crucial para uma compreensão do norte” (SAID, 1995, p. 84). Ao propor a expansão do argumento de Gramsci em direção à situação pós-colonial, Said (1995) ressalta o ponto chave do ensaio do pensador italiano: a hierarquização das posições pertence à retórica da exploração; é preciso reconfigurar as

posições do debate e mostrar que a narrativa “meridional” é importante não apenas para a definição do Sul, mas também para a reformulação das premissas que definem a identidade do Norte. Contemporâneo da “questão meridional” de Gramsci, o “Tigipió” de Herman Lima é um esforço análogo de reconfiguração das posições do debate no contexto brasileiro e na situação específica do sertão e de sua apropriação pelo sistema literário de São Paulo e Rio de Janeiro. Mais do que isso: o tigipió pode ser encarado como um elemento disparador de uma releitura crítica da história literária brasileira e suas periodizações, movimento que se acentua diante da marginalidade recente de sua própria posição.⁸

Tal “mudança de perspectiva interpretativa”, ainda nas palavras de Said (1995, p. 86), “nos permite questionar a inquestionada soberania e autoridade” de um observador “supostamente distanciado”. As formas culturais – em nosso caso específico a forma “conto” e, ainda mais, o conto “Tigipió” – “podem ser retiradas dos compartimentos autônomos em que se mantêm protegidas”; dessa forma, quando voltamos ao “arquivo cultural, começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em *contraponto*, com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto com) as quais atua o discurso dominante” (SAID, 1995, p. 87). O exercício proposto aqui foi justamente o de utilizar “Tigipió” como contraponto de leitura em direção ao “arquivo cultural” constituído, retomando-o a partir de uma dicção crítico-ficcional usada por Silviano Santiago (1981) para lidar com Graciliano Ramos, além de fazer uso de uma comparação estabelecida no campo discursivo (Graciliano, Gramsci e a questão do cárcere) para instaurar um novo conjunto de termos (Herman Lima, Gramsci e a mudança de perspectiva interpretativa na relação entre Norte e Sul).

⁸ Nas palavras do Graciliano Ramos de Silviano Santiago, trata-se de promover um “curto-circuito” no momento da leitura do texto e da tradição: “Dizem que meus livros são construídos demais. Existe nesse tipo de frase um elogio implícito à espontaneidade na execução da obra de arte que me incomoda. Quanto mais espontâneo o discurso de um semelhante, mais fácil a sua compreensão por um outro semelhante, pois ficam ambos dentro de um circuito tautológico. O discurso ficcional não tem a obrigação de seguir o circuito a que chamo de jornalístico (de semelhantes para semelhantes). Pode segui-lo – e isso será uma opção do romancista, condizente com a história que quer narrar. De modo geral, o nosso romance do Nordeste é, básica e intrinsecamente, feito por não-semelhantes para não-semelhantes. Ele tem de, como obrigação, criar um curto-circuito emocional no momento da leitura” (SANTIAGO, 1981, p. 116).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

BENTO, Conceição Aparecida. A prisão e a escrita: desagregação e agregação em *Memórias do cárcere*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 217-238, 2008.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 309-322, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 maio 2016.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 2004. v. II.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *A questão meridional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LEPRE, Antonio. *O prisioneiro: a vida de Antonio Gramsci*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, Herman. Monteiro Lobato, encarnação de Dom Quixote e do Sacy. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 6-10; 56, 17 jul. 1948.

LIMA, Herman. *Poeira do tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

LIMA, Herman. *Tigipió*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

PETERLE, Patrícia. Cultura, política e literatura: a trama imbricada de Graciliano Ramos. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 39, p. 85-94, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/29652/24805>>. Acesso em: 14 maio 2016.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Reflexões de Silviano Santiago a partir de *Em liberdade*. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 8, p. 290-306, 2002. Entrevista concedida a Maria Laura van Boekel Cheola. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3150>. Acesso em: 11 maio 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SENNA, Homero. *O Sabadoyle: histórias de uma confraria literária*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.

**O conto rural entre dois séculos:
notas sobre algumas de suas transformações¹**

***The rural short story between two centuries:
notes about some of its transformations***

Fernando Cerisara Gil

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba / Brasil

fcgil61@gmail.com

Resumo: O artigo analisa as transformações ocorridas na contística da passagem das últimas décadas do século XIX para as primeiras décadas do século XX e sua relação com a matéria rural. O ponto de vista formulado sugere que é nesse último período que se empreende o primeiro esforço expressivo de fazer da matéria rural elemento estruturalmente constitutivo da nossa ficção.

Palavras-chave: conto rural; matéria rural; literatura e sociedade.

Abstract: This article analyzes the changes occurred in the short story from the last decades of the 19th century to the first decades of the 20th century and its relation with the rural matter. The point of view presented here argues that it is during the latter period that a significant effort to make the rural element structurally constitutive of our rural fiction has taken place.

Keywords: rural short story; rural matter; literature and society.

Recebido em 30 de abril de 2016.

Aprovado em 20 de maio de 2016.

¹ Este ensaio constitui resultado parcial da pesquisa em curso “A duplicidade da ficção rural brasileira: o estatuto do narrador, a representação do ‘outro’ e o ‘estilo’ da prosa rural”, financiada pelo CNPq.

As formulações que se seguem talvez sejam menos do que uma hipótese de trabalho, mas mais do que intuições. Menos do que uma hipótese porque as suas premissas, noções conceituais e demonstrações analíticas se encontram em fase exploratória, por assim dizer, não se caracterizando, ainda, como um sistema explicativo mais ou menos coerente a dar conta de um objeto e seus problemas. Mais do que intuições porque questões próximas ou correlatas às que se pretende tratar aqui já foram foco de nossa atenção em relação ao gênero romanesco.² O objetivo, neste momento, é fazer algumas anotações sobre determinados aspectos do conto rural no começo do século XX. A discussão proposta parte de uma ideia-força sobre a qual gostaríamos de nos deter a fim de examinar algumas de suas implicações.

A ideia-força que move a nossa abordagem e discussão se refere à noção de que foi no fim do século XIX e no começo do século XX que nossos escritores e homens de letras em geral perceberam ou começaram a formular, na sua maneira de compreender, sentir e idear o país, a perspectiva segundo a qual este se caracterizaria por uma diferença profunda e radical entre campo e cidade, entre litoral e “sertão”, entre vida rural e urbana, entre homens da cidade e homens dos “grotões”. Isso tanto do ponto de vista da consciência histórico-social quanto do ponto de vista da consciência literária.³

Não que a consciência dessa diferença, bem entendido, não estivesse presente em momentos anteriores. Para dar exemplo de sua manifestação, basta lembrar o começo da narrativa *O índio Afonso* (1873), de Bernardo Guimarães, em nosso romantismo:

Bem quisera eu fazer-vos passear em companhia de meus personagens por uma enfiada de magníficos salões dourados, pisando em ricos e mimosos tapetes, no meio da mais polida e perfumada sociedade do mundo, ou embaladas em macios *coupés* a trote largo, através de ruas

² Desenvolvemos algumas hipóteses de trabalho no estudo *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: o romance rural no século XIX* (a sair).

³ Não nos interessa, por agora, as possíveis explicações de uma teoria social para os descompassos histórico-temporais e suas formas de reprodução no interior de nossa formação social. Objetivamos identificar como esta *dualidade/dicotomia* passou a ser uma forma de sentir, avaliar e compreender o país e tudo que o envolve num determinado momento histórico.

e praças de uma esplêndida cidade, ou por entre alamedas de um suntuoso jardim, aspirando os aromas dos lilases, asfodélias, e cinamomos, ou mesmo em algum vagão de primeira classe, varando distâncias enormes com rapidez vertiginosa, visitando cidades monumentais, percorrendo países de lindas tradições romanescas, juncados de prodígios de arte antiga e moderna, ou...

Bem quisera eu muita cousa, mas não me é possível.

[...]

E isso não me é possível, já o disse. A minha musa é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação.

E pois não tenho remédio senão levar-vos comigo pelas broncas e selvosas ribanceiras do caudaloso Parnaíba, através de espessas matas, ouvindo apenas o zunido da ventania pela cabeleira desgrenhada das bravias matas, e o ronco das cachoeiras pela quebrada das penedias, cuja enfadonha monotonia não deixa contudo de ser de quando em quando disfarçada pelos urros formidáveis de alguma sussurana, ou pelo bramido surdo que solta o sucuri no fundo das águas, quando ouve nos céus o rolar do trovão. E, o que é pior ainda, não tenho remédio senão levar-vos a conviver por algumas horas com uma súcia de caboclos quase selvagens, sem tintura de civilização, descalços e de chapéu de couro, tendo por único ornato uma comprida faca na cintura e um enorme cigarro na boca (GUIMARÃES, [s.d.], p. 363-364).

Em seu tom deliciosamente galhofeiro, o narrador assinala a posição incontornável de sua matéria na qual a “musa [que] é essencialmente sertaneja; sertaneja de nascimento, sertaneja por hábito, sertaneja por inclinação”, se contrapõe à *finesse* de suas virtuais leitoras cidadinas. Está situada, desde aí, a dicotomia para qual estamos chamando atenção, expressa na tensão, enunciada pelo narrador, entre matéria rural e a posição social e histórica da recepção, como se diria hoje em dia. Se já se encontra demarcada certa compreensão da diferença entre mundo rural e mundo urbano, entre “os grotões” do país e o espaço citadino, isso não significa, no entanto, que esta diferença seja reconhecida sistematicamente como diferença literária e social antes do fim do século XIX e início do século XX. Com efeito, ao longo do romantismo e até

mais ou menos pelos idos dos anos 1880, a presença da matéria rural se coloca como um forte e sistemático esforço, por parte dos nossos escritores, de incorporá-la ao repertório simbólico e afetivo do país, que se concebia como nação jovem. Repertoriar os elementos que poderiam constituir aspectos variados da paisagem física, material e humana do país e dar-lhes estatuto literário, ou seja, atribuir-lhes algum grau de dignidade e de reconhecimento para se tornar objeto respeitável de fruição simbólica e ideológica, parece ser o objetivo precípua, nessa quadra. Não para menos, a linguagem que poderia enunciar este mundo até certo ponto excêntrico ao sistema sociocultural dominante seria a “palavra culta”. Nesse momento, somente a linguagem culta e cidadina poderia dar reputabilidade ao mundo rural configurado literariamente, pois este somente poderia ser reconhecido como extensão do mundo dos homens letrados, como “coisa” a lhe pertencer e a que esses homens dariam voz. Não se reconhece ou desbaste-se qualquer traço de particularidade mais evidente e relevante.

A mudança desse quadro ao longo do tempo sugere ter decorrido de fatores literários, culturais, históricos e sociais variados, complexos e muitas vezes relacionados entre si, cuja descrição e análise não temos condições de fazer neste momento. Para os limites deste ensaio, é importante, no entanto, ao menos indicar elementos envolvidos nesta mudança e a sua relação com o tema que aqui se tem em vista. Um deles diz respeito à percepção da modernização imprimida ao país ao longo da segunda metade do século XIX, da qual uma das maiores consequências parece ter sido a demarcação e diferenciação dos espaços sociais na formação social brasileira. Ainda que no período em exame, a década final do XIX até os dois primeiros decênios do século XX, como se sabe, a vida social e econômica brasileira fosse predominantemente agrária, vivida no campo e nas pequenas cidades que são ainda quase que extensão daquele,⁴ isso não foi obstáculo para que se formasse uma consciência social, por parte de nossas elites, homens de letras e intelectuais, que passou a estabelecer uma fronteira nítida entre campo e cidade, entre os modos de vida urbano e rural. Da capital do país já agora república, o

⁴ Segundo Emília Viotti da Costa, no ensaio “A urbanização no Brasil no século XIX”, comparando o total da população do país com o da que vivia nas capitais em 1872, 1880 e 1900, temos o seguinte quadro evolutivo: 1872: 10.112.061 – 1.022.655; 1890: 14.330.915 – 1.133.087; 1900: 17.318.556 – 2.032.284 (COSTA, 1999, p. 265).

Rio de Janeiro, emanava para outros centros urbanos a aspiração de um mundo cosmopolita, citadino e refinado. Ela simbolizava e incorporava em si o desejo de atualização modernizadora do estilo de vida e da cultura nacionais. Vale destacar que esta visão por vezes eufórica não emerge sem a sua contraface, que pode ser traduzida pelo sentimento expresso pelos escritores de que somos dotados de uma cultura defeituosa, falha, “que não possui a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas” (VERÍSSIMO, 2014, p. 499), por exemplo. Trata-se de perceber em âmbitos diferentes, mas presentes no conjunto do tecido social, “algumas das influências contrárias ao desenvolvimento orgânico do país” (NABUCO, 2000, p. 168), o qual não conseguira, até aquele momento, chegar a “uma existência mental mais definida” (ROMERO, 2014, p. 439).⁵ Conforme a perspectiva do autor e o que estivesse em debate, os entraves de nossa incompletude poderiam ser situados e ter como razão a escravidão e a sua herança, quem sabe a cultural rarefeita e malformada do país, ou ainda a sua formação étnica miscigenada que determinava um “desvio” do padrão branco europeu, entre outras.

Sílvio Romero, no mesmo ensaio citado acima, já se atentava para esta consciência e sentimentos ambíguos das camadas dominantes e dos homens de letras ao observar que não havia meio termo: “Ou somos um prodígio de grandeza; ou o mais aviltado de todos os povos” (ROMERO, 2014, p. 440). Tudo indica que é nesse contexto que o espaço rural parece surgir como distinto e ao mesmo tempo dicotômico em face do espaço urbano.⁶ A “produção social do espaço de forma dicotômica”

⁵ Para enfatizar a mudança de perspectiva para a qual estamos chamando a atenção, observe-se que os ensaios referidos foram publicados no seguinte leque temporal: “O nacionalismo literário”, de Sílvio Romero, em 1873, *O abolicionismo*, de Joaquim Nabuco, em 1884, e “O que falta à nossa literatura”, de José Veríssimo, em 1899.

⁶ As relações entre cidade e campo, espaço rural e urbano são, como se sabe, complexas e instáveis, porque histórica e socialmente mutáveis ao longo do tempo. Para os nossos objetivos, o seu estudo somente se torna produtivo se tentarmos recuperar a historicidade de seu processo. Tal historicidade, bem como o seu estudo, pode ter clivagens diferentes considerando o que está em foco e seu respectivo âmbito de análise. Podemos dizer, para explicitar a questão, que a sociologia brasileira formulou um aparato teórico e metodológico para o exame dessas relações que significou um grau de acumulação, de adensamento e de especialização, que está relacionado ao nível de importância do problema para a área. (Não nos interessa aqui destacar as razões dessa importância, apenas lembramos o quanto o debate da relação campo-cidade/ rural-urbano permeia

estaria relacionada com o aprofundamento da “divisão territorial do trabalho” (MOREIRA, 2012, p. 18) e suas correlatas formas de percepção e compreensão desse processo em diferentes planos. Curiosamente, se as formas de acumulação e de reprodução da riqueza se davam predominantemente no campo, como, por exemplo, com a produção de café, de cana, da extração da borracha, entre outros, é a cidade, porém, que simbolizará avanço, o progresso, o mundo cultivado e o bom gosto.

Expressão mais sistemática e abrangente dessa visão de mundo dicotomizada, e aproximando-se mais da questão literária, será manifesta no ensaio de Afonso Arinos, “Nacionalização da arte” (1894). O artigo do escritor mineiro é uma resposta a um jornalista/jurado que havia criticado o seu conto rural “A esteireira” (incluído depois ao livro, *Pelo sertão*, em 1898) em razão da sua violência. Afonso Arinos (2014, p. 321) reconhece que não há como “tratar o animal humano destas Gerais, bravio, crescido às grosseiras carícias dos ventos da Chapada, de músculos retesados em pugnas primitivas contra as feras, as matas e os rios caudais, pelo molde do Rio de Janeiro e de São Paulo, daqui do meio da indústria, das estradas de ferro”. Ou seja, “o animal humano” das Gerais pede um outro molde literário, necessariamente, para sua representação, diferente do indivíduo urbano.

E qual seria a especificidade desse outro modo de representação? Seria a de

transmitir a outrem um pouco das impressões colhidas na natureza alpestre, selvática e brutesca do grande planalto central do Brasil, um pouco do perfume da charneca, das paixões bravias desses homens que moram a duzentas léguas do litoral, sem lei nem grei, habitantes de tugúrios à beira dos rios ou de palhoças batidas de vendavais, penduradas em vales estreitos, sem outros tetos que não a

as teorias do desenvolvimento sobre o capitalismo no Brasil.) Longe de pretender que os estudos literários tivessem o mesmo tipo de inclinação, anotamos apenas que a relação entre campo e cidade, espaço rural e espaço urbano, nos estudos literários brasileiros, foi bastante menosprezada ou mesmo desconsiderada, particularmente no que diz respeito aos potenciais momentos de transição nos quais talvez pudéssemos identificar e analisar com mais clareza as transformações em certas formas literárias e o que estaria implicado nessas transformações, do ponto de vista literário e social – articulações essas que são o foco de interesse da nossa pesquisa em geral e deste artigo em particular.

folha do indaiá ou do baguaçu, sem outras paredes que não vigas de paus-a-pique, unidos, dormindo em jiraus sobre couros de jaguares ou de lobos (ARINOS, 2014, p. 322).

Já havíamos apontado em outro momento que a visão presente no artigo se compõe de “um entrecruzamento ou de uma mistura curiosa de telurismo local com certa condição social-limite das coisas” (GIL, 2014, p. 50). Afonso Arinos parece sugerir “uma espécie de mística do homem rude/pobre e do seu meio” (ARINOS, 2014, p. 322), que poetizaria o sertanejo e o “seu” mundo. A sua condição social precária limite seria subsumida pela poética do telurismo, a qual, por sua vez, “não deixa de pressupor a precariedade, ou se quisermos, a ‘proximidade à natureza’ (o caráter selvagem e bruto, o convívio longe do litoral, ausências de normas, a sobrevivência material com o que a natureza fornece aos homens etc.)” (GIL, 2014, p. 50).

Ainda do artigo de Afonso Arinos (2014) vale destacar um outro ponto que sublinha a ênfase que a distinção entre campo e cidade passa a ter para os escritores, a partir desse período, conforme se está procurando demonstrar. Arinos (2014, p. 322) anota que o sertanejo do seu conto e o crítico da *Gazeta*, a despeito da distância que os separa, “estão neste ponto exatamente iguais – desconhecem-se reciprocamente”. Em outras palavras, nos diz que o mundo civilizado, letrado e urbano ignora os grotões do país, como o homem dos grotões, muito mais, desconhece o mundo civilizado, letrado e urbano.

Esta observação de Arinos (2014) sugere antecipar, em alguns anos, a percepção mais radical que se configurou, naquela quadra, a respeito da compreensão do caráter disruptivo entre os homens do campo, do interior, do mundo rural e da cidade, que foi formulada na obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, ao narrar a guerra de Canudos e apresentar a terra e o homem, ou os homens, envolvidos na batalha. Um dos traços do conflito que marcou a visão de Euclides da Cunha, como se sabe, foi o da natureza social partida e distinta do país. Sob este aspecto, Euclides observa que, “mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo” (CUNHA, 2001, p. 66). Desconhecimento geográfico e distanciamento temporal histórico (e também étnico, não estaríamos errado em acrescentar) demarcam, para o escritor, os fatores da separação “civilizatória” entre litoral e sertão. Nisso está implicada a perspectiva de que o homem do interior, do campo, no caso o sertanejo, é uma espécie de

“outro”. O sertanejo, como elemento “retrógrado” e “retardatário”, como “força desvairada, perdida no sertão” (CUNHA, 2001, p. 338), seria o resultado de uma clivagem histórico-temporal de três séculos (CUNHA, 2001, p. 205). O sertão e o sertanejo, combinados, definem o que seria “aquele afloramento originalíssimo do passado, patenteando todas as falhas da nossa evolução” (CUNHA, 2001, p. 503). Tal afloramento teria sido abandonado e esquecido pelo processo civilizatório. Para os que chegassem por aquelas paragens sertanejas é como se estivessem “fora da pátria”, “nesta transição violenta”, nesta “discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas do interior” (CUNHA, 2001, p. 677):

Viam-se [os soldados e o exército em geral] em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria (CUNHA, 2001, p. 677).

A invasão de “território estrangeiro” (CUNHA, 2001, p. 678), em confronto com essa “outra gente”, falando uma “outra língua”, se dá sob o signo da violência. *Os sertões* são, no período em debate, a expressão social da consciência traumática mais radical de um país fraturado, manifesto, no seu ápice, nas formas diferentes e variadas de brutalidade entre sujeitos sociais que se desconhecem reciprocamente.

Posto isso, talvez seja importante, nesta altura, organizar algumas pontas dos fios da argumentação apresentada até aqui para dar o passo seguinte na nossa formulação. Nosso ponto de vista parte da ideia de que (a) ao longo do século XIX foi se desenvolvendo, gradativamente, uma consciência maior da distinção entre campo e cidade, entre vida rural e urbana, entre homem do campo e da cidade. Do romantismo às primeiras duas décadas do século XX se tem um movimento que se caracteriza, em esquema, do seguinte modo: no primeiro momento, tem-se uma *diferenciação indistinta* no qual o mundo rural é visto, compreendido e representado como um outro espaço, mas ele é ainda parte *naturalmente* constitutiva de algo maior e dominante que é a perspectiva da cidade e seus sistemas de valores; no segundo, estabelece-

se a *distinção dicotômica* entre campo e cidade, em que o reconhecimento da diferença dos espaços sociais implica a percepção da particularidade aparentemente autônoma, às vezes contraditória, quando não tensa e conflitiva, de ambos. Este processo de acirramento das diferenças está relacionado (b) ao aprofundamento da divisão territorial do trabalho e sua correlata percepção (variada) do processo por nossos escritores. (c) Esta diferenciação, por sua vez, começa a tomar expressão plena e acaba por se configurar uma visão do país e uma maneira de compreendê-lo, tanto no âmbito da consciência literária que observa a necessidade de novas formas de ficcionalização do homem rural, dos grotões, em face do sujeito urbano – como se viu no ensaio de Afonso Arinos (2014) –, quanto na consciência histórica e social dos escritores, que em contextos mais radicalizados e extremos parecem constituir uma espécie de fissura traumática civilizatória quase que insolúvel do ponto de vista do seu equacionamento na dinâmica do processo histórico e social, como no caso de *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

O segundo passo da nossa formulação, que se quer menos que uma hipótese e mais que uma intuição, pretende sugerir que é nessa quadra literária e histórica, os dois primeiros decênios do século XX, que o conto rural começa a ganhar corpo e alma como gênero literário, ou subgênero literário. Dito de outro modo, numa divisão social do trabalho intelectual (e literário) que tendeu, também ela, a se tornar um tanto mais complexa e diferenciada,⁷ incluído o âmbito dos gêneros e dos procedimentos técnicos

⁷ Antonio Candido, nesse sentido, observa, no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, que o espírito da burguesia e da intelectualidade ao longo do processo formativo, os séculos XVIII e XIX, “se desenvolveu sob os influxos predominantemente literários” (CANDIDO, 1976, p. 133), fazendo com que a sua forma de interpretar o mundo fosse estilizada em termos de literatura, dada a impossibilidade não somente de institucionalização de outra forma de conhecimento e discurso (o científico, o filosófico etc.), mas também em razão da urgência da tarefa social da construção da ordenação política e jurídica do país, sobretudo após a Independência, em 1822. No percurso de longa duração do caráter onívoro e onipresente da literatura, *Os sertões* seriam um marco no pensamento brasileiro – para além dos motivos indicados por nós – porque assinalam, segundo o ensaísta, um fim e um começo em relação a essa atitude e a essa tradição: “o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas nas diferenças de cultura entre as regiões litorâneas e o interior)” (CANDIDO, 1976, p. 133). O livro de Euclides da Cunha mostra, assim, no momento histórico e literário

e formais literários, o conto, como forma peculiar de composição ficcional e narrativa, parece configurar o gênero em prosa capaz de servir como experimento mais adequado às especificidades literárias que se abriam com a percepção dicotômica entre mundo rural e mundo urbano. Sendo parte constituinte do processo literário e histórico na virada do século, ele sugere possuir certo conjunto de aspectos formais mais pertinentes ao modo de lidar com a matéria rural, naquele momento, do que outras formas literárias.

Mencionamos já que o mundo rural é matéria presente de modo sistemático na tradição romanesca ao longo de todo o nosso romantismo; esta tradição introduziu aspectos peculiares ao romance rural como, por exemplo, as formas variadas de violência, como uma das motivações centrais da intriga, e também o caráter ambíguo do narrador em face da matéria rural. Embora estes pontos sigam a configurar a relação entre ficção e a matéria rural, o que estará em questão a partir de agora será a tentativa de criar uma linguagem específica ao mundo rural. Trata-se de uma percepção estruturalmente diferenciada da necessidade de representação e constituição desse mundo do ponto de vista literário, que tem na linguagem, no sentido amplo do termo, o eixo central de preocupação.

Na “Introdução” à antologia que organiza d’*O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*, Luiz Gonzaga Marchezan (2009, p. XVI) assinala três momentos de transformação ocorrida no interior da narrativa rural curta da passagem do “conto romântico regionalista”, que iria mais ou menos de 1830 a 1870, ao período pós-romântico e pré-modernista, que teria como marco os anos de 1870 até os anos 20 do século XX. No “conto romântico regionalista”,

temos [...] o espaço americano, sem medida, paradisíaco. Os contos precursores da literatura brasileira são discursos ocorrenciais do discurso-tipo clássico; não tem dimensionado um espaço típico para as histórias do campo, a não ser uma réplica do lugar ameno, o grego.

que se tem em foco, como já “estavam modificadas as condições de formação do nosso pensamento, com indícios de superação da tirania jurídico-retórica” (CANDIDO, 1976, p. 133). É no quadro dessa complexificação do trabalho intelectual e literário que pensamos situar a relevância que a narrativa curta passa a ter para a matéria rural no âmbito das formas literárias.

Desse modo, as narrativas regionalistas ficam presas às descrições de estados, que contrastam, de forma eloquente, grandes valores humanos diante de grandes valores naturais, buscando, dessa maneira, fixar a atenção do ouvinte para a exuberância do lugar (MARCHEZAN, 2009, p. XV-XVI).

Já os escritores pós-românticos e pré-modernistas encenariam, “de forma crescente, uma diversidade de relações temático-figurativas: casos, situações vividas por vaqueiros, tropeiros – grupos e valores culturais que entram em cena diante de um cenário típico” (MARCHEZAN, 2009, p. XVI). O organizador da antologia ainda fixa diferenças entre os pós-românticos e os pré-modernistas, que ficam assim assinaladas:

[...] num primeiro momento, lemos no conto regionalista pós-romântico o predomínio do discurso descritivo, que sobrepõe a voz autoral, o que ela observa, às demais. [...] Com os contistas regionalistas pré-modernistas o narrador ganha percepção cognitiva e referencializa o espaço do sertão, o lugar discurso de onde se fala, local em que circula determinado discurso (MARCHEZAN, 2009, p. XVII-XVIII).

Em que pese Luiz Marchezan, na sua “Introdução”, não tenha como objetivo estudar a particularidade da contística rural no quadro geral da prosa de ficção e tampouco considere as condições literárias e históricas que levam às mudanças formais internas ao gênero, dois fatores que para a nosso estudo são centrais à compreensão do dinamismo histórico-literário da relação entre o conto do início do século XX e a matéria rural; em que pese a falta de preocupação com estes pontos, dizíamos, há de se destacar todavia que o antologista apreende uma diferença constitutiva entre o conto pós-romântico e o “pré-modernista”⁸ que merece atenção. O conto pós-romântico, para o crítico, seria ainda

⁸ Sabemos o quanto são problemáticas as noções que tendem a periodizar a literatura brasileira, particularmente a de “pré-modernismo”, no que se traduz numa compreensão teleológica, centralista e hegemônica do modernismo brasileiro para a nossa crítica e história literárias. O próprio estudo da ficção rural, sob vários aspectos que não podem ser abordados no momento, demonstraria a centralidade apenas relativa do modernismo na literatura brasileira. O uso da categoria aqui se vincula ao ponto de vista do autor da antologia.

dominado pela voz do autor-narrador, caracterizada por uma espécie de hipertrofia em relação às demais instâncias ficcionais. A formulação de Marchezan (2009) é um tanto genérica, mas não pareceria equivocado dizer que o seu ponto de vista aqui se entronca com a observação feita por nós páginas antes: assim como no romance rural do período, também no conto rural o domínio da “palavra culta” e o seu sistema ideológico correlato (urbano e letrado) seriam o que predomina. Entretanto, olhando as coisas mais de perto, não se pode desconsiderar que o processo evolutivo do conto rural, desde o período pós-romântico, aponta para diferenças expressivas comparativamente ao romance que ainda estão por merecer estudos. Para se dar apenas um exemplo que ao mesmo tempo atende aos objetivos deste artigo, é interessante ao menos anotar a variação da *dicção* literária presente na obra de um mesmo autor, como o Visconde de Taunay, quando recorre ao romance, como em *Inocência* (1872), e quando se utiliza da narrativa curta em “Juca, o tropeiro” (1874). No caso, é bastante significativa a configuração do narrador, específica em cada um dos casos, em face da matéria e do mundo rurais. Enquanto em “Juca, o tropeiro” se tem nitidamente o processo de mimetização da linguagem oral, que não somente tende a um “tom dialetal sertanejo”, como também figura o narrador como um contador de um “causo” que se dirige a um público virtual de ouvintes,⁹ em *Inocência* inexistente a figura do narrador como contador de causo em linguagem “local”, a qual por sua vez se limita à fala de um ou outro personagem. No conto, o narrador se quer como parte da paisagem humana e física relatada; no romance, ele se põe como sujeito distinto da matéria narrada.

⁹ É interessante notar que Taunay parece ter consciência de muitos dos aspectos de linguagem que a criação de “Juca, o tropeiro” envolvia e que estão expostos na “Advertência” do conto, retirada da edição organizada por Luiz Gonzaga Marchezan, mas a qual transcrevemos devido à sua importância: “A autoria da presente narração pertence mais a um ex-sargento de voluntários de Minas, que nos disse haver conhecido de perto o personagem que nela figura, do que a nossa pena. / O que fizemos foi desbastar o correr da história de incidentes por demais longos, de inúmeros termos familiares, e sobretudo de locuções chulas e sertanejas que podiam por vezes parecer inconvenientes. Havendo contudo reconhecido a originalidade e força de colorido dessa linguagem, e desejando conservar ainda um quê da ingênua, mas pitoresca expressão do narrador, resultou uma coisa esquisita, nem como era quando contada pelo ex-sargento, nem como deveria ser, saída da mão de quem se atira a escrever para o público. / Batemos de arrependido nos peitos” (TAUNAY, 2014, p. 287).

Este caso sinaliza e explica, ao menos em esquema, a passagem de uma configuração formal à outra, apenas indicada por Marchezan (2009), mas não analisada em suas motivações internas. A ideia de que a contística rural das duas primeiras décadas do século XX opera, em boa medida, com um narrador que “ganha percepção cognitiva e referencializa o espaço do sertão, o lugar do discurso de onde se fala, local em que circula determinado discurso” sugere somente poder ser compreendida crítica e profundamente, em suas várias dimensões, quando se busca examinar a peculiaridade formal do gênero num dado contexto, a sua relação com a matéria particular a ser ficcionalizada e as modificações, históricas e formais, implicadas nestas transformações. Assim, quando dissemos que o exemplo das narrativas do Visconde de Taunay serve à explicação da passagem de uma configuração literária à outra queremos propor duas coisas. Primeiro, que o romance, como forma ficcional e narrativa, parece ter um tempo necessário de longa duração para dar conta da matéria rural a partir da criação de dispositivos formais e procedimentos literários técnicos capazes de figurar literariamente a especificidade dessa matéria; aspectos e relação de maturação formal que somente uma investigação de longo alcance da forma romance, em termos empíricos e analíticos, poderia decifrar e entender no seu conjunto. Segundo, o conto, ao contrário, e diferentemente do que apresenta a formulação de Marchezan (2009) na relação que estabelece entre a narrativa pós-romântica e “pré-modernista”, trouxe em si e consigo a possibilidade de estabelecer formalização literária mais adequada e pertinente em face do referente histórico dado pelo mundo rural, desde um texto como “Juca, o tropeiro”, como se anotou. Projetando estas observações nas formas literárias concretas, e sem imaginar que se trate de uma solução de continuidade mecânica de causa-efeito redutora e teologicamente orientada, não é difícil de notar, apenas para ilustrar, que o caminho entre “Juca, o tropeiro” e as narrativas de *Contos gauchescos* (1912), de Simões Lopes Neto, perfaz uma trajetória histórica e literária de maturação mais rápida e talvez com articulações mais “visíveis” no interior do subgênero (mas sempre ainda a serem demonstradas) do que entre *Inocência* (1872) e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

O fato de esta maturação literária se efetivar num trânsito histórico-literário de mais curta duração não pode ser demonstrado como “propriedades intrínsecas à contística” somente. Qualquer esforço crítico

que plaine em abstrato e de modo genérico apenas em teorias inerentes a gêneros ou subgêneros literários, qualquer que seja ela, corre o risco de perder de vista não somente as mutações formais da narrativa curta como também as articulações históricas e culturais que possam ter agido no interior destas transformações em nosso contexto. Em uma palavra, esvazia-se a historicidade da forma em exame.

Assim podemos levar adiante a formulação pretendida e dizer que no nosso sistema cultural e literário, o conto, enquanto forma literária de origem letrada e culta, sugere estar mais próximo da linguagem e das formas narrativas orais populares, do “causo” às lendas, passando pelo folclore, mitos etc. Digamos que as matrizes populares do mundo oral e iletrado, presentes também nas cidades, mas dominantes no mundo rural, encontraram no conto uma possibilidade estrutural mais proximamente análoga quando vertida à letra impressa. Esta contiguidade estrutural parece ser chave à compreensão da articulação, do adensamento e da acumulação literárias possíveis entre as matrizes orais populares e o conto rural de origem letrada. Deste modo, a *distinção dicotômica* da divisão territorial do trabalho, que passa a ver de modo intensificado os contrastes e as contradições entre campo e cidade, homem da cidade e do campo, entre o estilo de vida rural e urbano etc., e que se torna, portanto, parte significativa da experiência mental, histórica e cultural dos nossos escritores, talvez adquira no conto rural, nos dois primeiros decênios do século XX, o precipitado formal capaz de dar corpo, forma e expressão a esta tensão que se descortina na experiência brasileira. Ao mesmo tempo, num movimento dúplice, as incorporações da matéria rural no âmbito da forma conto somente são possíveis em razão da agudização que se esboçou no interior desta *distinção dicotômica*.

De outra parte, é importante enfatizar que é também a partir de período próximo, todavia um pouco posterior em relação ao da contística rural que está em foco aqui, que a ensaística brasileira passa a redimensionar os “domínios rurais”, a “herança rural”, de modo sistemático e conceitual, no pensamento histórico e social brasileiro. Em outras palavras, quer-se chamar atenção para o fato de a compreensão da *distinção dicotômica* da divisão territorial do trabalho ter gerado um movimento convergente, embora com um pequeno lapso de tempo histórico, entre a contística rural – que pretende incorporar a matéria rural como estruturalmente constitutiva do discurso literário, no âmbito da linguagem, da instância narrativa e espacial, gerando

certa forma cognitiva particular em face dessa nova configuração – e a ensaística social brasileira – que parece ter condições e necessidade de redimensionar a experiência rural desde o período colonial. Assim, entre as narrativas de Coelho Neto, Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira e o pensamento de Oliveira Vianna, em *Evolução do povo brasileiro* (1922), de Gilberto Freyre, em *Casa-grande e senzala* (1933), de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), de Caio Prado Junior, em *Evolução política do Brasil* (1933) e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), é possível haver um veio subterrâneo comum entre a nossa experiência literária e o nosso pensamento social, que está por merecer investigação ainda.¹⁰

Num último passo destas notas, gostaríamos de sinalizar, ao menos de passagem, como se traduziu em alguns aspectos do âmbito literário e da consciência social dos nossos escritores esta *intensificação* da presença do rural em nossa experiência social, cultural e literária. Trata-se, bem entendido, de uma presença sempre variada, diversa e contraditória, de um ficcionista para outro ou mesmo no interior da obra de um mesmo escritor.

Talvez a obra de Monteiro Lobato seja uma espécie de mina preciosa para tentar captar algumas das questões que estavam em jogo ali entre 1900 e 1920, que é o período que nos interessa, mas também o é para depois dele. A abrangência e a importância da atuação de Lobato em diferentes frentes profissionais, bem como a sua produção em gêneros os mais diversos, explicam, ao menos em parte, sua destacada presença naquele momento. Interessa-nos, agora, tão somente pontuar alguns elementos que estão no livro de contos *Urupês*, publicado em 1918.

Esta obra, como se sabe, não é somente um livro de narrativas ficcionais. Os dois últimos textos, “Velha praga” (1914) e o que dá título ao livro, expõem a visão lobatiana sobre o caboclo e o “caboclisto” na vida social e cultural do sertão paulista, em particular, e do mundo rural como um todo. “Velha praga”, “parasita”, “*sarcoptes*”, “urupê”, “jeca-

¹⁰ Uma pesquisa detalhada e inovadora do problema deveria se ater, entre outras coisas, na matização das diferenças da presença do rural como explicação da formação social brasileira nesses “intérpretes do Brasil” e suas possíveis relações com a visão literária que a contística configura do mundo rural nos dois primeiros decênios do século XX. Claro que não podemos desconsiderar, no caso dos anos 1930, a força que o romance rural volta a ter.

tatu”, entre outras, todas são expressões com as quais Monteiro Lobato traduz sua visão derrisória do caboclo do campo, que para ele, em “Velha praga”, se caracteriza por ser

espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, como seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (LOBATO, 2014, p. 165).

A esta “quantidade negativa” (LOBATO, 2014, p. 168) que define o caboclo se associaria, ainda, o seu poder destrutivo geral em relação às formas de produção e exploração do solo e da natureza, mal-estar aparentemente maior de Monteiro Lobato nesse texto, diga-se.

Se em “Velha praga” o argumento se detém na figura e na vida semisselvagem, incivilizável e “incivilizatória” do caboclo e também na sua ação supostamente devastadora em razão do modo como atua na natureza, em “Urupês” (1914), por sua vez, sem que estes aspectos percam a sua centralidade, a eles se vinculam duas outras facetas que queremos particularmente destacar. A primeira remete à ideia, mais propriamente literária, de que o “caboclismo” veio a substituir o indianismo. Com a mesma altivez e virilidade heroica dos Peris e dos Ubirajaras, emergiria a figura do Jeca-Tatu que, de D. Pedro I a Floriano, alheio a tudo, como sempre “continua de cócoras, a modorrar” (LOBATO, 2014, p. 171). Embora “bonito no romance”, ele é “feio na realidade” (LOBATO, 2014, p. 172). A segunda, comentada no mesmo tom contundentemente sarcástico, se refere ao fato de que, ao contrário da “arte rústica do campônio europeu [que] é opulenta a ponto de constituir preciosa fonte de sugestões para o artista de escol” (LOBATO, 2014, p. 179), “não denuncia o nosso caboclo o mais remoto traço de um sentimento [artístico ou estético] nascido com os trogloditas” (LOBATO, 2014, p. 179) em face da arte. Completa ainda Lobato (2014, p. 179-180) ao final:

O caboclo é soturno.
 Não canta senão rezas lúgubres.
 Não dança senão o cateretê aladainhado.

Não esculpe o cabo da faca, como o cabila.
Não compõe a sua canção, como o felá do Egito.
[...]
Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.
Só ele, no meio de tanta vida, não vive...

Observe-se que a apresentação rebaixada do caboclo, misturada muitas vezes ao virulento tom de escárnio, não encontra sustentação em premissas científico-raciais, típicas do final do século XIX, mas com forte vigência ainda na entrada do XX. Embora a noção de “caboclo”, advinda originariamente da fusão do índio com o branco, refira-se a formações étnicas, parece-nos que ela é utilizada por Monteiro Lobato, nos textos em foco, em sentido mais amplo e genérico para definir um tipo de habitante rural, o caipira, o matuto, o roceiro. O que parece ser recorrente na formulação sobre o “caboclismo” de Lobato é a permanência negativa e pessimista da (in)constituição da nacionalidade, ou ao menos o seu caráter problemático, encarnada por um dos seus elementos, que é a figura social do caboclo. Interessa-nos, neste ponto, sublinhar como o sentimento e a posição derogatórios de Monteiro Lobato em face do caboclo se mostram estreitamente ligados ao modo como o espaço rural emerge à consciência dos nossos escritores nesse momento. E tal posição e sentimento somente parece ser possível porque, como já se destacou, o espaço rural passou a ser uma noção específica no modo de ver e compreender o país a partir desse momento. Para o autor de *Cidades mortas*, como se percebe, o “caboclismo” é emblema e síntese do mundo rural, no que esse representa de atraso, de anticivilizatório, de fator que trava e encalacra o país, o campo em particular, jogando-o à margem do progresso. Se ele é a expressão do encoscoramento “numa rotina de pedra, [que] recua para não adaptar-se” diante da ferrovia, do italiano, do arado e da valorização da propriedade, é fato também que Lobato cristaliza a visão do caboclo como um miasma social de modo a desmarcá-lo de qualquer razão social e histórica, de qualquer fator explicativo mais consistentemente indicado.¹¹ Nem raça nem meio, nem história nem organização social aparecem como elemento explicativo. Como espécie de figura desde sempre presente na paisagem, é só nesse momento, porém, que ela consegue ganhar *identidade própria*, com

¹¹ Sabe-se que anos depois o autor vai relativizar esta sua compreensão do Jeca-Tatu, inicialmente presente no livro *Urupês*.

corpo, alma e “estilo de vida”, configurada no que de mais retrógrado pode se originar do mundo rural.

Na contramão desta posição, e no mesmo livro de Lobato, emerge uma outra perspectiva desses habitantes do campo, bem menos desabonadora e, digamos, mais compreensiva do que a dos textos anteriores. Veja, nesse sentido, como o narrador culto do conto “O mata-pau” (1915) se refere à história que lhe fora transmitida pelo homem do campo e que agora ele passa a narrar:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém (LOBATO, 2014, p. 118).

Será que esta visão mais conscienciosa e inclusiva do homem de letras para com a arte de narrar da “gente do campo” ainda diria respeito à máxima lobatiana de que na literatura o caboclo pode ser “bonito” e na realidade não? Parece-me que não se trata só disso, mesmo porque o caipira protagonista do conto, Elesbão, é o antijeca-tatu, como nos conta o narrador: “Elesbão, rijo no trabalho, prosperou. Aos três anos de labuta era já sitiante de monjolo, escaroçador e cevadeira, com dois agregados no eito” (LOBATO, 2014, p. 119).

A perspectiva de Monteiro Lobato traduz e sintetiza em si ao menos parte das questões com que o conto rural de modo muito variado, mas sempre contraditório, se defronta e busca superar naquele momento. Se pudermos delinear os seus índices gerais a partir do que foi sugerido pela rápida leitura dos textos de Lobato, poderíamos anotar o seguinte: 1) os textos de Lobato sinalizam com clareza e por inteiro os campos sociais (de classe), culturais e literários diferenciados entre o homem de letras, indivíduo da cultura escrita e da cidade, e o homem do campo, da cultura oral e ligado ao trabalho rural. Esta distinção e separação, por estranha que possa parecer e como se procurou argumentar ao longo deste trabalho, não estava dada e constituída plenamente do ponto de vista social e literário em nosso contexto. 2) Como se pôde depreender, extremos podem emergir da percepção do “outro” e do seu mundo

social, que vai desde a tentativa de sua caracterização e, passo seguinte, à sua desqualificação e mesmo nulificação social e cultural, até o seu reconhecimento e reposição social e cultural (de grandes proseadores que são, “grandes folhetinistas [que] andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo”, a pertinazes trabalhadores). 3) A contística lobatiana, ao fazer a distinção literária entre o eu do escritor culto e o da figura rural, não deixa de se esbater nos seus próprios limites, não somente quando afirma com plena consciência que o modo de narrar o mundo rural lhe escapa (“O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes”), mas sobretudo quando de fato a letra escrita ainda não consegue verter-se em “letra escrita oralizada”. 4) A consciência literária inclusiva da matéria rural que Monteiro Lobato expressa, mas à qual não dá forma, será, sim, capaz de ser revertida em outros autores, como, por exemplo, nos contos de Simões Lopes Neto e, até certo ponto, nos de Valdomiro Silveira, ao criar e produzir recursos técnicos e formais que vocalizem, em algum nível, a linguagem do outro rural, em sentido amplo. Este último ponto, no entanto, deve ser assunto de outro artigo.

Referências

- ARINOS Afonso. Nacionalização da arte. In: GIL, Fernando C. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014. p. 321-328.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976. p. 109-138.
- COSTA, Emília Viotti da. A urbanização no Brasil no século XIX. In: _____. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 7. ed. São Paulo: UNESP, 1999. p. 233-270.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.
- GIL, Fernando C. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.
- GUIMARÃES, Bernardo. O índio Afonso. In: _____. *Quatro romances*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Difusão do Livro, [s.d.]. p. 363-364.

LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Introdução. In: _____ (Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. IX-XLIII.

MOREIRA, Ruy. As fases e vetores da formação espacial brasileira: hegemonias e conflitos. In: _____. *A formação espacial brasileira: uma contribuição crítica à geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012. p. 9-29.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

ROMERO, Sílvio. O nacionalismo literário. In: GIL, Fernando C. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014. p. 435-442.

TAUNAY, Visconde de. Advertência de *Juca, o tropeiro*. In: GIL, Fernando C. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014. p. 287.

VERÍSSIMO, José. O que falta à nossa literatura. In: GIL, Fernando C. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014. p. 497-501.

No trivial da ideia: o rural e o urbano no conto brasileiro na Primeira República

The rural and the urban in Brazilian short stories during the First Republic

Luís Bueno

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba / Brasil

luis@ufpr.br

Resumo: Por meio da análise de dois contos, “Banzo” (1913), de Coelho Neto, e “A Favela que eu vi” (1924), de Benjamim Costallat, este trabalho propõe uma discussão a respeito de um conceito corrente e fundamental na historiografia literária brasileira: o regionalismo. O objetivo é estabelecer que a literatura rural nem sempre está assim tão distante da urbana. Procura-se demonstrar que o problema central de representação literária do regionalismo, ou seja, a distância que existe entre o narrador urbano, letrado, e os personagens rurais, iletrados, também se manifesta claramente entre aquele narrador e os personagens pobres radicados em ambientes urbanos marginais.

Palavras-chave: regionalismo; conto brasileiro; Coelho Neto; Benjamim Costallat.

Abstract: By means of an analysis of two short stories, namely Coelho Neto’s “Banzo” (1913) and Benjamim Costallat’s “A Favela que eu vi” (1924), this paper suggests that it is possible to revise a well-established concept in Brazilian literary historiography: regionalism. It tries to demonstrate that, in a certain way, there is no substantial difference between rural and urban fiction. This paper intends to prove that the main representation problem for regionalism, that being the distance between

the urban literate narrator and rural illiterate characters, is also implicated when Brazilian fiction deals with marginalized urban characters.

Keywords: regionalism; Brazilian short story; Coelho Neto; Benjamim Costallat.

Recebido em 1 de maio de 2016.

Aprovado em 25 de julho de 2016.

Nossos barracos são castelos
Em nossa imaginação¹

Numa passagem de “Recado do morro”, de Guimarães Rosa, o protagonista Pedro Orósio, lavrador analfabeto, pensa sobre o grupo de letrados – um cientista, um padre e um proprietário de terras – que guia numa viagem ao Norte de Minas:

[...] Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas pessoas instruídas, gente de mando. E um que vive de seu trabalho braçal não cabe todo avontade junto com esses, por eles pago.

De qualidade também que, os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da ideia deles deve de ser muito diferente (ROSA, 1978, p. 10).

Pedro sente a distância que o separa daqueles homens e a define em termos de distância social, já que eles são os patrões e ele o empregado, “por eles pago”. Essa separação, no entanto, é apenas a menos radical, já que uma segunda, irreconciliável, deixa-o alerta: o letramento. É que aqueles homens provavelmente pensam de maneira diferente da dele – são assim, criaturas muito apartadas, quase uma outra espécie. Não é à toa que, páginas adiante, ao se lembrar de contar a eles algo que, julga, iria interessá-los, acaba se calando, duvidando da possibilidade de comunicar-se integralmente com eles: “Embora, ficou calado. Expor tudo não era convinável, ele não sabia fácil passar a ideia de como tinha sido, e eles podiam fazer maiores perguntas – cansava sua cabeça

¹ CAVAQUINHO, Nelson; QUEIROZ, Geraldo. Sempre Mangueira.

distribuir a pessoas cidadãs um caso de tanto comprimento. Guardou consigo” (ROSA, 1978, p. 41).

O que queremos enfatizar aqui, menos do que a existência em si da separação entre o guia e os demais viajantes, é a sua radicalidade, que não se coloca, no entanto, nos termos daquela que tem servido à definição do regionalismo, ou seja, a velha oposição entre vida rural e vida urbana. Ao incluir em nossas preocupações uma separação que se inicia nas camadas mais profundas de cada indivíduo – no “trivial da ideia” – a sensação experimentada por Pedro Orósio ajuda a pensar o regionalismo de uma outra maneira.

Como sabemos, um dos problemas centrais da história do conto brasileiro da primeira metade do século XX repousa justamente na má fama da experiência dita regionalista, que foi abundante no período. Quem sintetizou esse julgamento negativo mais de uma vez foi Antonio Candido. Vejamos aqui duas dessas sínteses, afastadas mais de trinta anos uma da outra, um artigo de 1972 e uma entrevista de 2005:

Mas antes de ir além, um parêntese para dizer que hoje, tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana, a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um “basta!” à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana (CANDIDO, 2002, p. 86-87).

No tempo da Primeira República e do incremento da urbanização o regionalismo foi, ao contrário [do que se deu no tempo do Império], fator de afastamento e mesmo estranhamento entre ambos [o homem rural e o homem urbano], como se a intenção dos autores fosse marcar a diferença, acentuando o exotismo do homem rural e, assim, marcando a condição superior do homem urbano. Foi um

processo de folclorização do regionalismo, visível na diferença entre o discurso civilizado do autor e o discurso rústico, quase caricatural dos personagens, excluídos de certo modo da norma culta. Era o tempo dos detestáveis “ocê tá bão?” e da redução reificadora do campestino a elemento pitoresco da paisagem. Penso em autores como o Coelho Neto de *Sertão* (CANDIDO, 2005, p. 33).²

Em ambos os trechos fica claro que o regionalismo – pelo menos o daquele momento – é visto como problemático, e suas insuficiências derivam de uma separação entre a experiência urbana e a experiência rural. O maior de seus problemas se localizaria na exploração do homem rural como algo pitoresco, despindo-o do que tem de humano e separando-o radicalmente do universo urbano do autor e do leitor dessas histórias. No primeiro fragmento há, além disso, uma sugestão fundamental, a de que essa separação se deva a condições sociais específicas expressas em termos caros aos anos de 1970, devidas ao subdesenvolvimento, vale dizer às enormes desigualdades de uma sociedade como a brasileira.

O que nos interessa aqui é refletir exatamente sobre as consequências estéticas dessa desigualdade, sobretudo em projetos literários de cunho realista como costumam ser os regionalistas. A pergunta central que fazemos é se essa desigualdade se reduziria a uma diferença entre vida rural e vida urbana. Para que isso fosse possível, seria necessário encontrarmos uma unidade na experiência urbana no Brasil (podemos dizer o mesmo a respeito da experiência rural) que está longe de se verificar na prática. Se identificamos a desigualdade como o traço definidor da sociedade brasileira, tudo o que se afirma exclusivamente sobre a literatura regionalista pode ser aplicado a toda nossa experiência literária. E este é o ponto aqui, parafraseando Pedro Orósio: outros são os outros. Todos os outros.

E, com isso, o regionalismo pode ser analisado como mais um caso do impasse de representação na narrativa brasileira, sem o peso negativo que de saída se lhe põe: como tratar ficcionalmente esse outro tão distante de mim que, seja vivendo no campo, seja morando na mesma

² Antonio Candido refere-se a esta entrevista, em carta incluída como apêndice à dissertação de mestrado de Marcelo Frizon Guadagnin (2007, p. 127), da seguinte maneira: “sobre regionalismo brasileiro, considero que a minha posição está formulada de maneira que me satisfaz na entrevista com seu orientador Luís Augusto Fischer”.

cidade em que eu vivo, pela formação e pelas condições radicalmente diferentes das minhas, mesmo o trivial de suas ideias deve de ser tão diferente do meu?

Para defender uma abordagem que não separe o urbano e o rural a partir de uma marca que se assume como exclusiva deste último contexto, analisaremos dois contos, um de temática rural ou regional, “Banzo”, de Coelho Neto, que integra o volume homônimo publicado pela primeira vez em 1913, e outro urbano, “A Favela que eu vi”, de Benjamin Costallat, uma das histórias de *Mistérios do Rio*, saído em 1924. O objetivo é identificar até que ponto a “redução reificadora” de fato fica restrita ao regionalismo.

Antes de tratar de “Banzo”, entretanto, é útil considerar alguns aspectos da obra de Coelho Neto, justamente o autor mencionado como exemplo negativo por Antonio Candido apenas no segundo trecho aqui citado, de 2005, mas que, embora ausente no fragmento transcrito do artigo de 1972, é, também naquele texto, o autor identificado como o que tipicamente praticou aquela redução reificadora dos personagens rurais. Candido considera especificamente um dos contos de *Sertão* (1896), “Mandoví”, a partir do mesmo elemento destacado no segundo trecho, a distância entre a língua do narrador culto e a do personagem de origem rural, que tem todas as suas marcas de oralidade inscritas no texto, resultando numa espécie de caricatura. É assim que o personagem que dá título ao conto se expressa num trecho citado também por Candido (2002): “– Não vou? Ocê sabi? Pois mió. Dá cá mais uma derrubada aí modi u friu, genti. Um dos vaqueiros passou-lhe o copo e Mandovi bebeu com gosto, esticando a língua para lamber os bigodes. Té aminhã, genti” (COELHO NETO, [s.d.], p. 214).

O crítico faz um exercício curioso e bem conhecido, o de imaginar como ficaria o texto se o narrador, figurado como alguém culto do Rio de Janeiro, e o personagem “regional” recebessem o mesmo tratamento linguístico. O resultado é o seguinte: “– Não vô? ocê sabi? pois mió. Dácá mai zuma dirrubada aí módiu friu, genti. Un duch vaqueiruch passô lhocópo i Mandovi bebeu com gôchto, chticando a língua pra lambê ruch bigodich etc.” (CANDIDO, 2002, p. 89).

Aliás, antes de prosseguir, vale a pena fazer um parêntese acerca dessa questão da transcrição ortográfica – já que fonética ela não é – de uma certa variedade linguística em discurso direto num texto em que o *status* do narrador está garantido pela norma culta escrita, ou,

dizendo de outra maneira, o uso daquilo que Antonio Candido chamou de “detestáveis ‘ocê tá bão’”. A pergunta de base que devemos fazer é se o “ocê tá bão” é, por definição, detestável e sempre implica redução reificadora do personagem que o utiliza – e, por extensão, dos tipos humanos por ele representados. É sempre complicado estabelecer um valor apriorístico para um recurso literário, seja ele qual for. Para tomar como exemplo um autor valorizado por Antonio Candido, pensemos na pequena obra-prima do conto regionalista que é “O poço”, de Mário de Andrade, incluído em *Contos novos*, em que o uso desse tipo de transcrição só faz assinalar a distância entre o mundo dos trabalhadores pobres e o do patrão, tão indiferente aos problemas desses homens.³ O resultado é que os personagens pobres ganham em humanidade na medida em que o patrão os reifica diante dos olhos do leitor. Enfim, é útil não condenar automaticamente esse tipo de recurso sem antes verificar quais seus usos e efeitos em textos específicos.

De toda maneira, para além do dado linguístico ou estilístico explorado por Antonio Candido, a leitura de “Mandoví” mostra que outros elementos também marcam a distância entre o narrador e o personagem, o que inclui a configuração do enredo. Trata-se de uma narrativa que tem por tema a crença em manifestações do sobrenatural. Como Mandoví, o protagonista, no contraste com a visão do narrador numa espécie de camaradagem com seu irmão letrado, o leitor, é claramente caracterizado como uma espécie de irracional que, mesmo diante de provas claras de que o fantasma que ele vira na mata era apenas uma folha pendente numa palmeira, mexendo-se ao sabor do vento, ainda crê que viu um fantasma, aquela separação entre o mundo rural e o urbano se amplifica, de forma que, quando encerramos a leitura do conto, compreendemos perfeitamente a restrição que Antonio Candido faz a ele.

No entanto, em outros contos da mesma coletânea, o tratamento dado às distâncias linguísticas entre narrador urbano e personagens

³ Notemos que em “O poço” o patrão diz consistentemente “você”: “Não trouxe vocês aqui para fazer casa” (ANDRADE, 1983, p. 63); “Você acabou o remédio” (ANDRADE, 1983, p. 64); “Você me acompanhe” (ANDRADE, 1983, p. 65). Já os empregados da fazenda usam “ocê” ou mesmo “cê”: “Ocê marcou, mano...” (ANDRADE, 1983, p. 63); “Então ocê vai ficar naquela dureza de trabalho com essa umidade!” (ANDRADE, 1983, p. 64); “9cê besta, mano! e sua doença!” (ANDRADE, 1983, p. 64).

rurais é outro. Em “Cega”, por exemplo, a linguagem pode ser descrita da mesma forma como, na entrevista citada acima, Antonio Candido caracteriza o regionalismo do tempo do Império, um “instrumento de revelação do Brasil aos brasileiros”, quando se praticava “uma escrita ajustada à norma culta, com o mínimo indispensável de modismos regionais” (CANDIDO, 2005, p. 33). A mulata Ana Rosa dá à luz sua filhinha Felícia e fica cega. Este é o lamento que faz a seu marido, o caboclo Cabiúna:

– Ah! Meu caboclo... Aquela dor de cabeça, quando eu dizia a vocês que estava sentindo *a modo* de alguma coisa que me arrebatava por dentro. Eram meus olhos que estavam se apagando. Eram meus olhos, coitada de mim! E que há de ser agora? Juntou as mãos como em prece: Que há de ser de mim? (COELHO NETO, [s.d.], p. 147).

Nada de transcrição, nada de separação radical entre narrador e personagem. A única moda regional, aquele “a modo”, aparece normatizado e com destaque, sem constituir exagero. O confronto desses dois exemplos nos diz que Coelho Neto de fato não havia encontrado um caminho para o impasse de representação desse outro. Parece mesmo que atende mais a uma solicitação diferente: o desejo de dar ao público o que ele eventualmente poderia querer. Num caso, reforça o cômico da superstição do caboclo ignorante, Mandoví, com a folclorização de sua fala. Noutro, trata com sobriedade o trágico da cegueira de Ana Rosa, aliás, como Mandoví, também envolta em superstições.

Na coletânea *Banzo*, publicada dezessete anos depois, o impasse ainda não está resolvido – ou, quem sabe, está resolvido, de maneira algo errática, naquele desejo de atender a expectativa do público. O fato é que em alguns contos, como “Traição”, “Casadinha” e “No rancho” – malgrado o caráter trágico deste último –, o discurso direto é próximo ao de “Mandoví”, enquanto em contos como “Mau sangue” estamos diante de soluções mais próximas à de “Cega”.

Nesse sentido, e chegando ao conto que nos interessa aqui, “Banzo” representa uma experiência diferente, um caso que nos faz pensar na necessidade de reavaliar o trabalho vasto e desigual de seu autor. Nele acompanhamos o final da vida de um ex-escravo, velhíssimo, o tio Sabino, que vive de lá para cá na região do Vale do Paraíba fluminense,

“desde a Barra até o Paty” (COELHO NETO, 1927, p. 9).⁴ Marginal, vive da caridade alheia, seja porque pede esmolas nas estações de trem, seja porque é amplamente conhecido, seja porque tenha se tornado uma figura caricata, divertida:

Aparecia nas vilas e nas cidades em tempos de festa e, como conhecia todos os sítios e fazendas, ia entrando às porteiras como em terra própria, falando a todos, sempre risonho.

O urucungo anunciava-o; saíam crianças a recebê-lo, davam-lhe comida, molambos. O saco ia bojando e o negro, numa alegria servil, bambaleava o corpo em dança de urso, com gatimonhas ridículas, picando as aspas da cumbuca, grato à bondade das crianças que se ajuntavam em círculo, rindo, batendo as palmas (COELHO NETO, 1927, p. 9-10).

É assim que vive Sabino, sem pouso, dormindo ao relento, já que fora intempestivamente expulso da propriedade de que era propriedade antes da Abolição, pelo homem que, em criança, “ele carregara à ‘cacunda’, ensinara a andar a cavalo, levava ao colégio, vira casar, envelhecendo no trabalho, à sombra da casa” (COELHO NETO, 1927, p. 10-11): “Um dia, já depois da Lei, ‘Nhô Roberto’, que andava nervoso, entrou na horta e achou-o sentado perto do rego, chupando uma laranja. Foi um tempo quente, não quis saber de desculpa – pô-lo fora. ‘Que fosse para o inferno! Estava livre, os canalhas que o sustentassem’” (COELHO NETO, 1927, p. 11).

Logo na apresentação do personagem, portanto, fica claro que se trata de um deslocado, de uma espécie de resquício do passado, lançado à rua em plena velhice exatamente no momento em que poderia desfrutar da liberdade garantida pela lei. Como é velho, testemunhou todas as transformações por que passara a região, vendo em tudo perda: a derrubada das matas, a extinção das fontes, o enfraquecimento das águas do rio Paraíba, as transformações nas vilas e nas fazendas, os bichos que minguavam nas matas, os pés de fruta antes disponíveis e agora cercados pelos proprietários.

⁴ O narrador refere-se aos municípios de Barra do Piraí e Paty do Alferes, no interior do Rio de Janeiro, distantes aproximadamente cinquenta quilômetros um do outro, em linha reta.

E os ex-escravos, o que se fizera deles? Temos boa pista disso na resposta que tio Sabino dá quando lhe perguntam sobre o tempo da guerra do Paraguai:

Eh! mato comeu gente! Eu estive vai, não vai... Barnabé ficou lá, Brás ficou lá, um bandão deles. Desse tempo só Venâncio mina, coitado! Está no Quatis, cego de todo. Não sabe nada, pergunta só. Lei grande já apanhou ele sem vista, para quê? Tinha senhor, vivia na fazenda... e agora? Está morrendo no escuro, come hoje, amanhã não come, conforme Deus quer. Liberdade... pois sim! Gente anda morrendo à toa, urubu é que gosta (COELHO NETO, 1927, p. 18).

Num trecho como este é possível apontar os elementos gerais de composição do conto. No plano da linguagem, o narrador supera aquela dicotomia entre língua culta do narrador e língua estereotipada do personagem por meio de um recurso que, em termos bastante amplos, seria o utilizado por Graciliano Ramos em *Vidas secas*: o discurso indireto livre. Em nenhum momento o tio Sabino se nos apresenta em discurso direto. Isso não quer dizer que não se faça qualquer diferença entre narrador e personagem. É possível observar, no fragmento acima, que várias marcas de oralidade se mantêm, como o uso constante de interjeições, as frequentes perguntas retóricas e mesmo detalhes significativos como o emprego do pronome reto em posição de objeto em “apanhou ele”. Nenhuma delas, no entanto, produz excessivo contraste com o discurso indireto do narrador, mesmo que a narrativa ainda tenda, em certa medida, como era típico de Coelho Neto, a deixar-se “dominar pela palavra, em lugar de dominá-la” (PEREIRA, 1957, p. 261). Ainda assim, em “Banzo”, até mesmo nas descrições, em que o escritor costumava espriar-se e deixar-se levar por uma certa volúpia verbal, há a preocupação de não abandonar o personagem principal, de não deixar desfalecer a tensão que a narrativa lentamente constrói.

No que diz respeito ao enredo e à caracterização do protagonista, vemos que ambos se desenvolvem naturalmente, a partir das impressões e dos sentimentos do ex-escravo acerca do mundo que vê no presente, sempre contraposto ao que ele conhecera no passado. E, não podemos esquecer, ele é um velho que mistura, em suas impressões, a observação, digamos, objetiva da transformação predatória promovida pela

modernização na região com o apego ao mundo que conhecera na juventude, anterior à chegada do trem – basta dizer que, para ele, o “próprio céu descorado esmaecia, cada vez mais pálido” (COELHO NETO, 1927, p. 20).

Não é à toa que ele terá ódio dos colonos brancos que agora se ocupam das tarefas que antes eram executadas pelos escravos. Vai considerá-los usurpadores: “Não, a terra era deles que a desbravaram e plantaram para os senhores” (COELHO NETO, 1927, p. 25). Não podemos dizer que se trata de sentimento sem razão. É, todavia, um ódio calmo o que ele sente, sem aspirar ao conflito: “Se avistava algum [colono branco] na estrada, desviava-se, deixava-o passar e voltava-se com o olhar até perdê-lo de vista” (COELHO NETO, 1927, p. 25).

A esta altura, já é possível considerarmos a que se refere o título do conto, “Banzo”.

Cativeiro era brabo, isso... ahn! Mas também, quando o senhor ganhava, negro tinha o seu gancho. Tempo bom! E, descrevendo, dramatizava pitorescamente os episódios imitando: a música: tchumba! tchumba! tchumba! o espocar dos foguetes e o estrondar dos morteiros: tró tó ró bum! o bimbalar dos sinos: bem, de len den bem, bom! O rebuliço dos carros rinchando: cheeeem... hiiiiim... os cavalos resfolegando: rru! o rumorejo do povo: áaaah! os pregões dos doceiros, dos leiloeiros de prendas, o batuque africano ao som dos tambores: pru cu tu! pru cu tu! (COELHO NETO, 1927, p. 14)

O cativeiro, na visão de tio Sabino, “era brabo” e era bom ao mesmo tempo. E essa verdadeira confusão advém, é verdade, em parte, desse olhar de velho que tem a tendência de recusar o presente e prender-se ao passado, sempre idealizado. Mas advém também de que naqueles tempos, os do passado, tio Sabino pertencia a uma ordem qualquer, mesmo que na pior posição. Agora, tudo lhe foge, nada lhe pertence e ele não tem lugar.

Enfim, é forçoso perceber que, nesta narrativa, a palavra “banzo” muda radicalmente de sentido, deixando de se referir ao sentimento de perda da terra-mãe e se convertendo em dolorosa saudade da própria escravidão. Nada fica simplificado aqui: nos vemos diante de um curto-circuito verbal.

Se há algum elemento com que podemos implicar no conto, este é o desfecho sentimental, produzido mais ou menos como num outro texto do volume, muito menos bem construído do que “Banzo”, o trágico “Atração pela terra” – em que assistimos à morte de uma menina de oito anos, filha de faroleiro, que cresceu numa ilhota e se sente atraída pelo continente – cujas ações se desenvolvem perceptivelmente com vistas apenas a atingir o final trágico – um corpo boiando em vaivém, nem deixando a ilha nem voltando a ela – e não por motivações engendradas pelo enredo ou pela psicologia da personagem. Já em “Banzo”, ao saber que derrubaram uma enorme gameleira que lhe era particularmente cara, o tio Sabino, noite fechada, vai até a fazenda em que ela jaz e simplesmente aparece morto no dia seguinte. O final explicitamente tocante pode ser visto como desnecessário num conto que já deu tanto ao leitor, inclusive a incômoda sensação de que alguém vivendo um presente tão sem sentido pode sentir falta da pior das condições, a escravidão. Mas não anula a força do relato, a construção de uma figura forte que se refere a um processo histórico traumático. Haverá outra narrativa contemporânea a ela – lembremos que a escravidão havia acabado apenas 25 anos antes – que desenhe o período que segue à Abolição de forma tão crua como “Banzo” o faz?

De toda maneira, estamos diante de algo muito diferente da folclorização desse homem que é do campo e é escravo, distante quilômetros do homem urbano que se constituirá em leitor de sua história. Dessa forma, mesmo no interior da obra que a crítica – e é bom lembrar que esse julgamento não é uma idiosincrasia de Antonio Candido – assinala como tipicamente exploradora do que haveria de pitoresco nas vidas de regiões afastadas dos grandes centros, é possível localizar momentos significativos para a tradição literária brasileira. Mesmo numa tendência tão desvalorizada, à partida, como é a regionalista.

Ora, isso nos leva a perguntar, afinal de contas, o que poderíamos encontrar na literatura urbana do início do século, quando o Rio era a única grande metrópole brasileira, se pensarmos que as distâncias sociais não coincidem necessariamente com as distâncias entre o campo e a cidade. Será que a representação do homem urbano pobre não poderia ter passado pelas mesmas dificuldades que costumamos localizar na do homem rural?

Benjamim Costallat foi um dos mais populares cronistas dessa metrópole. Em 1924 foi contratado pelo *Jornal do Brasil* para produzir

uma espécie de raio-x alternativo da capital federal sob o título de *Mistérios do Rio*. Em entrevista publicada na véspera do início da publicação do projeto no jornal, o autor enfatiza dois de seus aspectos. Um é o de que as narrativas são verdadeiras, ainda que com um tempero de fantasia: “Apenas olhei e narrei. A composição literária, às vezes, exige uma certa_{xap} fantasia. Mas peço ao público que acredite [...]” (COSTALLAT, 1924, p. 7). O outro é que, até por sua obsessão com a verdade, os *Mistérios do Rio* nada teriam que ver com *Os mistérios de Paris*, pois ele considerava o folhetim “um gênero literário [...] inferior e cujo maior mérito é mentir desbragadamente” (COSTALLAT, 1924, p. 7):

- Os *Mistérios*, não sendo romance-folhetim, são crônicas, são contos, são reportagens?
- Tudo ao mesmo tempo, ou ora uma coisa, ora outra, conforme o tema, mas sempre numa absoluta base de verdade (COSTALLAT, 1924, p. 7).

Reunidos em livro no mesmo ano, os *Mistérios do Rio* podem ser vistos, apesar da indefinição que seu autor prefere alimentar, como uma série de contos, ainda que o caráter de reportagem, mãe da tal verdade por ele sempre mirada, de fato procure contaminar todo o volume. Para encurtar essa discussão acerca das aproximações possíveis entre os mistérios de Costallat e os de Eugène Sue, vejamos como Júlia O’Donnel (2012, p. 126-127) as sintetiza:

Apesar da insistência no mote da veracidade de seus relatos, o nome e o perfil da série não passam despercebidos. Ainda que Costallat negasse a relação, seus *Mistérios do Rio* lembravam em muito *Os mistérios de Paris*, popular romance de folhetim de Eugène Sue, publicado pelo *Journal des Débats* entre 1842 e 1843, e cujo enredo se desdobra entre crimes e contravenções, revelando uma faceta pouco conhecida da capital francesa. Mais que uma discussão acerca da veracidade dos relatos narrados pelo autor, tal referência suscita uma reflexão acerca da inserção de sua série numa tradição pautada pela ficcionalidade. Permeadas de suspense, as narrativas que Costallat oferecia aos seus leitores eram pródigas em aventuras, explicitando um trânsito bastante fluido entre realidade social e prosa ficcional.

É importante acrescentar, além de seu caráter ficcional mas realista e de sua intenção de revelar o submundo da cidade, um outro aspecto dos *Mistérios de Paris* que aqui e ali também ronda esses *Mistérios do Rio*, exatamente aquele a que Umberto Eco (2011) dedica grande atenção: o impulso de denúncia social. Tal impulso se faz presente logo no primeiro texto publicado pelo *Jornal do Brasil* (oitavo na publicação em livro), no dia 1º de maio de 1924. Como se tratava do Dia do Trabalho, escolheu-se para dar início à série “A pequena operária”, a história trágica de Helena, uma costureira que morre doente e abandonada por uma “organização social errada e bandida” (COSTALLAT, 1990, p. 66). Curiosamente, esta é uma das poucas em que não surge aquele narrador-repórter que vai visitar um lugar verdadeiro para descrevê-lo ao leitor ávido por conhecer aquilo que, em sua cidade, é exótico. É antes um morador da cidade que se apieda do horrível destino da moça que, por não querer entregar seu corpo por interesse, acaba morrendo à míngua. Trata-se mesmo do texto em que a denúncia social, ainda que expressa em termos bastante gerais – e sentimentais –, tem maior relevo em toda a série.

O segundo texto a ser publicado, no dia 4 de maio, foi exatamente aquele que interessará mais de perto aqui, “A Favela que eu vi”. Nele a intenção de denúncia social desaparece, e aquele narrador-repórter interessado em revelar a verdade está presente – assim como estará presente noutros textos, nos lugares onde se vende cocaína, nas casas de jogo, nos prostíbulos caros, nas instituições que, disfarçadas de sanatórios, procuram livrar da dependência química os filhos da elite. Acontece que o repórter é alguém de fora, cujo olhar pode ser comparado ao do turista no sentido em que Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 180) utiliza o termo em relação ao escritor regionalista: “Há em sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance”. Tal definição, aliás, parece feita sob medida para o narrador de “A Favela que eu vi”, já que este está ansioso para revelar ao seu leitor algo que é novo, tanto para um como para o outro, extasiando-se com frequência, mesmo que seja com algo que considere escabroso.

E o que ele narra é uma visita, em companhia de alguém não nomeado, ao famoso Morro da Favela, no centro do Rio. Nessa visita, partilhará com o leitor sua estranheza e seu medo. A visita começa pela rua que dá acesso ao morro: “Descemos na rua da América. Uma das ruas

mais sórdidas do Rio de Janeiro. Enlameada, imunda” (COSTALLAT, 1990, p. 33). Logo em seguida vem uma ponte:

Ligada ao morro do Pinto pela Ponte dos Amores, a Favela, com os seus casebres, rebrilhava ao sol.
 Ponte dos Amores!...
 Ela bem podia se chamar Ponte dos Suspiros, como a sua colega de Veneza.
 Apesar de não ser de mármore, como a ponte do doges, e sim de madeira muito tosca, a ponte que liga o Pinto à Favela tem visto também suspirar muita gente. Tem visto muito suspiro de agonia... (COSTALLAT, 1990, p. 33).

Ainda antes de chegar ao morro, o que temos diante de nós é o que há de mais sórdido, logo seguido pelo que há de mais perigoso, nessa ponte onde tanta gente é assassinada – ainda que o narrador nos avise de que mais recentemente há mais roubos que mortes ali. Essa ponte separa o morro do Rio de Janeiro, cidade a que pertence, mas a comparação com Veneza, tão fora de propósito, exceto se o propósito for criar o exótico e o ridículo, acaba separando-a do mundo civilizado.

De toda forma, é sempre com medo, como se entrasse num mundo fora do mundo, que o narrador nos apresentará o lugar. Primeiramente seremos informados das ruas onde vivem os bandidos de diferentes especializações: ladrões, receptadores, assassinos. Em seguida, o espaço físico, a subida difícil, o perigo que corre quem anda pelo morro de despencar lá de cima. A partir daí finalmente a paisagem humana começa a surgir. E ainda antes que qualquer figura se destaque – na verdade dois dos moradores conversarão mais longamente com esse narrador-repórter – o que introduz a população do morro é um sentimento compensatório, a velha lição de vida que aqueles que não são marginalizados deveriam tirar da vida dos pobres:

Deus protege a Favela!...
 E a Favela merece a proteção divina porque ela é alegre na sua miséria.
 Aquela gente, que não tem nada, dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo.
 Sem higiene, sem conforto, naqueles pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima; aquela

população de homens valentes – estivadores, carvoeiros, embarcadiços – e de mulheres anemiadas e fracas, e de crianças mal alimentadas e em trapos, cria porcos, bebe cachaça, toca cavaquinho e canta!...

[...]

Apesar da miséria em que vive, toda a Favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!... (COSTALLAT, 1990, p. 34-35).

Está aí inteira, como vemos, a postura do turista. Apenas que, em vez de se encantar com a simplicidade da vida no campo, encanta-se com a alegria do pobre no morro. E essa postura se mantém quando, para além do espaço, o texto tratar de pessoas. São duas, como adiant, as personagens que se individualizam no conto. A primeira delas é uma mulher em princípio não identificada, a quem os visitantes abordam perguntando se há cinema no morro. É claro que não há, mas também seria desnecessário. Afinal, noutro dia mesmo alguém tocara fogo ao próprio corpo. E todos os dias, segundo essa moradora-informante, haveria um espetáculo qualquer para ser apreciado ali: “Mulheres nuas, tiros, fachadas, paus-d’água” (COSTALLAT, 1990, p. 36). Como bom turista, no entanto, o narrador é curioso e lança a pergunta: “A vida aqui é boa?” (COSTALLAT, 1990, p. 36). A resposta é direta:

– É, vivo com o meu homem que trabalha no carvão dos “navio”. É português, mas chega preto em casa.
– O homem é ciumento?
– “Terrive”... Não me deixa nunca ir lá embaixo sem ele...
Qualquer coisa que “percise”: fósforos, feijão, arroz, ele mesmo é que traz! Qualquer desconfiança que tenha, lá vem bordoadá (COSTALLAT, 1990, p. 36).

Mais do que a representação da linguagem da personagem, que não é exagerada como a de “Mandoví”, mas mantém marcas de oralidade devidamente assinaladas entre aspas, o que salta à vista aqui é exatamente aquilo que tanto incomodara Antonio Candido no regionalismo brasileiro da Primeira República: o pitoresco, que se concretiza em mais uma estranha forma da felicidade, a derivada de uma vida compassada pelo controle e pela pancada. A vida de dona de casa, que além dos afazeres cotidianos ainda se dedica ao bordado – “tosco, de letras tortas, mas com ortografia” (COSTALLAT, 1990, p. 36) –, ficamos sabendo, representa

o fim de uma vida dedicada à “bagunça”, que deixou marcas – “nomes de homens em horríveis tatuagens, talhos cicatrizados de navalha” (COSTALLAT, 1990, p. 36) – no corpo daquela que fora figura conhecida da cidade, a “ex-Taís da Saúde” (COSTALLAT, 1990, p. 36), vinda dos bordéis que são tema de uma outra narrativa do volume, “Quando os *cabarets* se abrem”. Com a identificação dessa moradora anônima, que descobrimos ter sido figura célebre da “bagunça”, como a caracteriza o narrador, o que temos diante de nós é o mundo exótico dentro – ou para além – do próprio mundo exótico.

O mesmo se dará com o outro personagem que acompanhamos mais de perto, o Zé da Barra. Com ele estamos noutra lugar, já que se trata do manda-chuva do morro, o “presidente da pequena república da Favela” (COSTALLAT, 1990, p. 37-38), cujas origens regionais, curiosamente, são as mesmas de tio Sabino de Coelho Neto – aquele “da Barra” referindo-se também à Barra do Pirai. É claro que o poder desse homem foi conquistado e se mantém pela violência – o cacete com que golpeia os inimigos é famoso. No entanto, temos diante de nós uma figura bonachona, um boa-praça que possui a melhor venda da Favela e recebe gentilmente os visitantes. Ali conta suas aventuras e trata de outros valentes que viveram na Favela, num bate-papo agradável à mesa: “Almoçamos com Zé da Barra. E nunca comi uma galinha tão gostosa!” (COSTALLAT, 1990, p. 38). Curiosamente, aqui não há, como no caso da personagem feminina, transcrições ortográficas nem aspas no discurso direto de Zé da Barra, que fala um português semelhante ao do narrador, por vezes até mesmo com cuidados visíveis com a colocação pronominal:

– Cheguei da Barra do Pirai ainda moço. Mas já trazia o meu prestígio. Aqui na Favela tenho lutado muito, mas tenho sido, graças a Deus, feliz! Várias emboscadas *têm me sido* armadas. Mas tenho me saído bem de todas elas. A última vez escapei por milagre. Ia subindo o morro, tarde da noite, quando atrás das pedras alvejaram-me a tiros. Eu não via quem estava atirando, só percebia a direção de onde partiam as balas... (COSTALLAT, 1990, p. 38)

Depois de uma tarde toda passada com o chefe do morro, ouvindo os relatos que dão conta de uma violência amena, quase heroica, o narrador e seu acompanhante seguem até um último ponto do morro, o Buraco Quente, onde tempos antes o outrora grande valentão Sete Coroas

fora morto e é agora liricamente ocupado por meninos empinando pipas ao pôr do sol. Ao final do dia, temerosos da noite que se aproxima, mas a salvo de todos os sustos, podem voltar desse lugar peculiar, são e salvos, para a grande metrópole:

Com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes.

A Favela, no escuro, só possuía, de quando em quando, a iluminação de seus pobres lampiões de querosene (COSTALLAT, 1990, p. 39).

E voltar à metrópole é voltar à vida, como se aquilo que na Favela houvesse fosse uma coisa qualquer que não a vida sendo vivida – apesar das idealizações que tendem a ver nos barracos castelos onde impera a felicidade, uma felicidade que, garante o narrador, não somos capazes de apreciar vivendo uma vida de verdade. Mais do que revelar o outro, o que o texto de Benjamin Costallat faz é revelar o que vai no trivial da ideia de uma parcela da parte letrada do Brasil, aquela capaz de se colocar sempre a uma distância segura mesmo daqueles que estão ali do lado, depois da ponte.

No arco que vai do ex-escravo de fazenda sem lugar ao não lugar dos habitantes da Favela carioca, o que a literatura brasileira, regional ou não, tem feito é lidar com uma situação de desigualdade que, a despeito da rápida urbanização que o país viveu nas últimas décadas, ainda está longe de ser extinta e que, portanto, continua trazendo problemas sérios de representação. Afastar os pólos rural e urbano dessa desigualdade, escolhendo a literatura regional como o espaço da restrição de visão, da constituição de um pitoresco, é simplificar o problema e reduzir a amplitude daquilo que a tradição literária brasileira foi capaz de produzir. Barra do Piraí – como o sertão – ainda está em toda parte.

Referências

ANDRADE, Mário de. O poço. In: _____. *Contos novos*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Organização de Vinicius Dantas. São Paulo: 34, 2002. p. 77-92.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido: um olhar decisivo sobre o Brasil. Entrevista concedida a Luís Augusto Fischer. *Arquipélago* – Revista de Livros e Ideias, Porto Alegre, n. 1, p. 28-34, mar. 2005.

COELHO NETO. *Banzo*. 2. ed. Porto: Lello, 1927.

COELHO NETO. *Sertão*. 6. ed. Porto: Lello, [1s.d.].

COSTALLAT, Benjamim. Benjamim Costallat inicia amanhã no *Jornal do Brasil* os seus *Mistérios do Rio*. Entrevista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 30 abr. 1924.

COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

ECO, Umberto. Eugène Sue, *Je suis socialiste*. In: SUE, Eugène. *I misteri di Parigi*. Milano: BUR, 2011. p. 5-27.

GUADAGNIN, Marcelo Frizon. *O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido*. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10794/000601404.pdf?sequence=1>>. Acesso em: abr. 2016.

O'DONNELL, Júlia. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. *História Social*, Campinas, n. 22-23, p. 117-141, 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1930)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

ROSA, Guimarães. Recado do morro. In: _____. *No Urubuquaquá, no Piném*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 5-70.

“Judas-Asvero”, um conto de Euclides da Cunha

“Judas-Asvero”, a short story by Euclides da Cunha

Anélia Montechiari Pietrani

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

aneliapietrani@letras.ufrj.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer um estudo interpretativo do conto “Judas-Asvero”, de Euclides da Cunha, um dos mais importantes intelectuais no Brasil do final do século XIX e início do século XX. Publicado no livro *À margem da história*, cuja primeira edição data de 1909, o conto assume, na vasta obra do autor de *Os sertões*, um lugar de destaque, pela unidade temático-imagística e pelo tratamento estético que o escritor lhe confere, ao retratar a situação de trabalho e sobrevivência do seringueiro do Alto Purus, no Acre. Em um discurso em que o ensaio e a ficção parecem não ser antípodas, “Judas-Asvero” pode ser considerado bom exemplo de texto integrante do conjunto de narrativas curtas do início do século XX que promove reflexão sobre o complexo processo literário brasileiro, especialmente no que concerne às discussões acerca dos vínculos entre literatura e sociedade.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; narrativa curta; literatura e sociedade.

Abstract: This paper aims at studying “Judas-Asvero”, a short story written by Euclides da Cunha, one of the most important intellectuals in Brazil in the late nineteenth century and early twentieth century. Published in the book *À margem da história*, whose first edition dates from 1909, this text occupies a prominent position in the works of the author of *Os sertões*, because of the theme-imagistic unit and the aesthetic treatment

that the writer gives to it, in order to portray the labor and survival situation of the rubber tappers in Alto Purus in Acre. In a speech that essay and fiction do not seem to be diametrically opposed, “Judas-Asvero” can be considered a good representative of early twentieth-century short narratives which promotes reflection on the complex Brazilian literary process, especially with regard to discussions about the links between literature and society.

Keywords: Euclides da Cunha; short story; literature and society.

Recebido em 22 de maio de 2016.

Aprovado em 8 de agosto de 2016.

O mormaço o fez adormecer com o livro aberto entre as mãos. Euclides sonhou que a Amazônia, essa “quase infinita planície desértica”, já não era uma Terra Ignota. Europeus de boa estirpe a tinham povoado: áreas imensas de floresta estavam sendo devastadas e urbanizadas; a Amazônia, em suma, seria uma extensão de Manaus e Belém, cidades cosmopolitas. Essas visões se apagaram e surgiu no sonho a voz de um homem e em seguida o próprio homem: um francês de nome Gobineau. O francês tenta convencer Euclides de que as terras incultas da América só são viáveis com a colonização europeia. Euclides tenta dizer algo, hesita, enxuga o suor que lhe escorre da testa; depois estremece diante da possibilidade de não mais viajar para as cabeceiras do Purus, de não poder escrever sobre o deserto, o Paraíso Diabólico, o Paraíso Perdido. Irrita-se com a ideia extravagante de Gobineau e, falando em francês com um sotaque afetado, expulsa o intruso da sala com gestos autoritários, como um militar se dirige a um subalterno (HATOUM, 2009, p. 26-27).

Distinguido e aclamado por sua obra máxima, *Os sertões*, desde sua publicação em 1902, Euclides da Cunha e seus escritos têm sido estudados em campos diferentes do saber, especialmente por cientistas sociais e políticos, que nele reconhecem um dos maiores intérpretes da realidade histórico-social do Brasil. Não há dúvida, porém, de que o escritor Euclides merece também a atenção acurada dos estudiosos

da Literatura Brasileira, lacuna que já vem sendo preenchida por pesquisadores interessados em compreender de que forma arte e ciência se consorciam no rigor da linguagem euclidiana, na profusão de imagens, no ritmo antitético e dubitativo, no cenário antiépico e do fatalismo trágico, na multiperspectividade narrativa, na potência poética vigorosa dos textos desse escritor¹ que não se limita a abancar-se em sua escrivadinha, mas imerge profunda e intensamente nas paragens em que narra o visto e o sentido.

Essa imagem, aliás, do homem viajante da história (e da estória) e escritor empenhado na palavra e com a palavra é muito bem captada por Milton Hatoum no conto “Uma carta de Bancroft”, publicado no livro *A cidade ilhada* (2009), em que Euclides da Cunha figura como personagem. Nele, Hatoum consegue apreender o temperamento sempre incomodado, pouco confortável e de forma alguma passivo do viajante Euclides, que se irrita com a escassez das “observações mais comuns, mercê da proverbial indiferença, com que nos volvemos às coisas desta terra com uma inércia cômoda de mendigos fartos” (CUNHA, 1995d, v. 2, p. 118); e do escritor Euclides, que não vê possibilidade de separação entre o processo de escrita e o ato de reflexão sobre o Brasil e sobre o homem do interior brasileiro, que constitui “aquela rude sociedade, incompreendida e olvidada, [...] o cerne vigoroso da nossa nacionalidade” (CUNHA, 1995d, v. 2, p. 170), segundo as palavras do próprio autor em *Os sertões*.

No excerto do conto de Hatoum destacado como epígrafe a este artigo, estamos diante de um Euclides afásico e hesitante a princípio, alarmado com o avanço da cultura estrangeira, que reúne forças no próprio corpo suarento e trêmulo para expulsar o intruso que vem lhe

¹ Acerca dos estudos literários dedicados à obra euclidiana, os seguintes títulos merecem destaque: *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha* (2003), de autoria de Roberto Ventura, organizado por Mário Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana, que, embora biográfico e inconcluso devido à morte prematura do autor, traz informações pontuais sobre o caráter híbrido de *Os sertões*, “que transita entre a narrativa e o ensaio, entre a literatura e a história” (VENTURA, 2003, p. 201); *A geopoética de Euclides da Cunha* (2009), de Ronaldo de Melo e Sousa, que faz um estudo longo e detalhado sobre as máscaras narrativas em *Os sertões* e o multiperspectivismo da estética euclidiana; e *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna* (2009), de Francisco Foot Hardman, talvez o mais importante estudo sobre os escritos amazônicos de Euclides em conjugação à leitura de *Os sertões* e de outros textos representativos da temática das ruínas.

cortar – mínima que fosse – a possibilidade de viajar Brasil adentro ou de escrever sobre o deserto, tanto aquele deserto imenso do sertão baiano, cenário da guerra fratricida de Canudos, onde ele pôde assistir à ruína dos ideais republicanos que defendera na juventude como cadete da Escola Militar do Rio de Janeiro e articulista de *A Província de São Paulo*, assim como também o deserto imenso do sertão verde amazônico, o Paraíso Diabólico, o Paraíso Perdido, sobre o qual ele desejava escrever seu segundo “livro vingador”, conforme prometido a Coelho Neto, em carta com data de 10 de março de 1905, redigida quando Euclides ainda estava em Manaus, em viagem que fez como chefe da comissão brasileira de reconhecimento do Alto Purus:

Esta Manaus rasgada em avenidas, largas e longas, pelas audácias do Pensador, faz-me o efeito de um quartinho estreito. Vivo sem luz, meio apagado e num estonteamento. Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: *Um paraíso perdido*, onde procurarei vingar a *Hiloe* maravilhosa de todas as brutalidades adoidadas que a maculam desde o século XVII (CUNHA, 1995c, v. 2, p. 697).

Caatinga e floresta tropical, sertão e selva se aproximam, na narrativa euclidiana, por uma imagem central: o deserto, o “desertão” nordestino e o “desertão” amazônico, vastos e desconhecidos territórios em que aparece o mesmo personagem isolado e esquecido – o sertanejo. Afinal, como bem registra Roberto Ventura (2003, p. 237), “sertão é, para Euclides, aquilo que está fora da escrita da história”. A pena da escrita de Euclides, implacável na denúncia do crime perpetrado em Canudos durante a guerra de 1896-1897 pelo exército republicano brasileiro, embrenhou-se no sertão verde da floresta amazônica em busca da narrativa dos “à margem da história”, epíteto que daria nome a um dos livros de Euclides da Cunha, que contém grande parte de seus escritos amazônicos.

À margem da história, obra póstuma, publicada apenas alguns meses após a morte do escritor, ainda em 1909, recebeu o tratamento de edição do próprio Euclides, que lhe deixou pronta a revisão e também a ordenação dos capítulos. Dividido em quatro partes, sob os títulos “Terra sem história (Amazônia)”, “Vários estudos”, “Da independência à república” e “Estrelas indecifráveis”, o livro reúne artigos sobre a Amazônia e as vias férreas, além de esboços da história política do Brasil de 1822 a 1899, compreendendo, pois, o período da independência ao

início da República brasileira. O texto com que Euclides encerra o livro, único da última parte, “enigmático sob vários prismas”, para usarmos o adjetivo empregado por Foot Hardman (2009, p. 89), apresenta título curioso; e curioso, especialmente, para aquele leitor que ainda espera encontrar ali o Euclides defensor do Positivismo, em cujas bases filosóficas ele se formara no Colégio Aquino e na Escola Militar do Rio de Janeiro. O Positivismo teve influência considerável sobre o sistema educacional brasileiro, principalmente a partir de 1891, com a reforma Benjamin Constant. O positivista Benjamin Constant, de quem Euclides da Cunha fora aluno, se tornou, portanto, importante personagem na sua formação filosófica, científica e política.

A curiosidade que “Estrelas indecifráveis” desperta no leitor surge exatamente da contramão dessa vertente. O texto revela muito do pensar poético de Euclides a perpassar sua extensa obra. Nele – a princípio um estudo de astronomia –, o engenheiro, o cientista, o matemático, com seu incontestável caráter positivista, debruça-se detalhadamente em seus estudos científicas e documentais, deixando resvalar, no entanto, uma mente desconcertada frente às respostas inquestionáveis da teoria e das fórmulas científicas: o indecifrável do ideal, da crença, dos brilhos da ilusão que, “mesmo na esfera aparentemente seca do mais estreito racionalismo” (CUNHA, 1995a, v.1, p. 425), persegue os homens, tal qual a estrela que os reis magos seguiram sem que algum sábio pudesse fixá-la, imagem com que Euclides inicia o artigo e é retomada por ele no epílogo deste, insistamos, que é o único texto da quarta e última parte, espécie de texto também à margem, ao menos aparentemente, desse livro. Como não nos parece aleatória a escolha desse texto “marginal” para encerrar a obra, quisemos ressaltá-lo antes de determos nossa análise, mais adiante e minuciosamente, no conto “Judas-Asvero”, outro texto que também pode ser caracterizado como “curioso” nessa obra sobre os caminhantes à margem da história e que assume lugar não menos “curioso” nas vias e nos desvios do estilo literário de Euclides da Cunha. Fixemos ainda um pouco mais nosso olhar sobre o livro *À margem da história*.

Tanto o título da obra, *À margem da história*, quanto o da primeira parte, “Terra sem história”, levam o leitor euclidiano a refletir sobre a definição de sertão feita por Roberto Ventura (2003), citada anteriormente e aplicada ao pensamento de Euclides: os personagens de sua trama estão fora da escrita e da civilização. Partem do Nordeste em busca de um lugar na terra que talvez a verde e vívida floresta pudesse lhes oferecer. O que

encontram, porém, é o inferno, um inferno verde, mas um inferno, que já vem sendo revelado – quase que epifanicamente – no caminho antes de esperança trilhado pelos sertanejos que, a partir de então, se tornam seringueiros. E aqui não parece ser pouco coerente a alusão a *Paradise lost*, poema épico de John Milton, de 1667, sobre a queda de Adão e sua expulsão do paraíso, que daria título ao segundo “livro vingador” de Euclides.

São elucidativos, nesse sentido, dois excertos de Euclides da Cunha que integram a primeira parte do livro, em que se alia a trajetória de construção do próprio livro *pari passu* à apresentação dos personagens que nele figuram com sua não história. O primeiro deles foi extraído de suas “Impressões gerais”, em que Euclides descreve, como ele mesmo diz, a “conta de venda de um homem” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 259):

No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até ao Pará (35\$000), e o dinheiro que recebeu para preparar-se (150\$000). Depois vem a importância do transporte, num *gaiola* qualquer de Belém ao barracão longínquo a que se destina, e que é, na média, de 150\$000. Aditem-se cerca de 800\$000 para os seguintes utensílios invariáveis: um boião de furo, uma bacia, mil tigelinhas, uma machadinha de ferro, um machado, um terçado, um *rifle* (carabina Winchester) e duzentas balas, dous pratos, duas colheres, duas xícaras, duas panelas, uma cafeteira, dous carretéis de linha e um agulheiro. Nada mais. Aí temos o nosso homem no *barracão* senhorial, antes de seguir para a barraca, no centro, que o patrão lhe designará. Ainda é um *brabo*, isto é, ainda não aprendeu o *corte* da *madeira* e já deve 1:135\$000. Segue para o posto solitário encaixado de um comboio levando-lhe a bagagem e víveres, rigorosamente marcados, que lhe bastem para três meses: 3 *paneiros* de farinha d’água, 1 saco de feijão, outro, pequeno, de sal, 20 quilos de arroz, 30 de charque, 21 de café, 30 de açúcar, 6 latas de banha, 8 libras de fumo e 20 gramas de quinino. Tudo isto lhe custa cerca de 750\$000. Ainda não deu um talhe de machadinha, ainda é o *brabo* canhestro, de quem chasqueia o *manso* experimentado, e já tem o compromisso sério de 2:090\$000 (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 259, grifos do autor).

O segundo é um fragmento de “Um clima caluniado”, texto integrante também da primeira parte de *À margem da história*:

Quando as grandes secas de 1879-1880, 1889-1890, 1900-1901 flamejavam sobre os sertões adustos, e as cidades do litoral se enchiam em poucas semanas de uma população adventícia, de famintos assombrosos, devorados das febres e das bexigas – a preocupação exclusiva dos poderes públicos consistia no libertá-las quanto antes daquelas invasões de bárbaros moribundos que infestavam o Brasil. Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, com aqueles fardos agigantes consignados à morte. Mandávamos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. A multidão martirizada, perdidos todos os direitos, rotos os laços de família, que se fracionava no tumulto dos embarques acelerados, partia para aquelas bandas levando uma carta de prego para o desconhecido; e ia, com os seus famintos, os seus febrentos e os seus variolosos, em condições de malignar e corromper as localidades mais salubres do mundo. Mas feita a tarefa expurgatória, não se curava mais dela. Cessava a intervenção governamental. Nunca, até aos nossos dias, a acompanhou um só agente oficial, ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem...
E não desapareceram (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 276).

O primeiro fragmento transcrito se refere ao homem que, levado “ao paraíso diabólico dos seringais”, se depara com “a mais criminosa organização do trabalho que ainda engenhou o mais desaçamado egoísmo”: o sertanejo-seringueiro “é o homem que trabalha para escravizar-se” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 258). Ele já é, ainda no Ceará, o seringueiro, porque é lá que “principia a dever”, como nos informa Euclides no primeiro trecho citado. As demais informações monetárias sobre a dívida contraída passo a passo em sua caminhada rumo ao inferno verde são marcadas pelos estágios por que o seringueiro passa. Não à toa Euclides da Cunha grifa palavras que são reveladoras do caminhar incessante do sertanejo tornado seringueiro. Elas concorrem também para o enlace entre descrição pelo olhar e recepção do sentir a trajetória gradativa (ou “degradativa”) do destino trágico a que esse homem é

levado para a prisão da escravidão. *Gaiola, rifle, barracão, brabo, corte, madeira, paneiros, manso* são os termos grifados: desde o “gaiola”, barco típico de transporte de pessoas e gêneros no rio Amazonas, que muitas vezes naufraga carregando centenas de indivíduos em redes, em viagens que duram dias, quase sempre em condições bem desfavoráveis, até o “brabo” canhestro que fica “manso”, porque desconfia, apenas desconfia, da venda de si.

O segundo excerto surpreende seu leitor pela conjugação que Euclides faz entre as informações que colhe sobre as datas das secas, as doenças que infestam os famintos e moribundos das cidades do litoral e a missão que lhes é arrogada pelo poder público: a desapareição da doença, da fome, do homem expatriado dentro da própria pátria. O superlativo acentua o tom dramático da “missão dolorosíssima”, adjetivo empregado em grau bem ao gosto de Euclides. A vastidão dos períodos longos dá lugar a incisivos períodos curtos, lembrando a cessação do apoio governamental. O silêncio das reticências que terminam o longo parágrafo prepara o leitor para a frase única do parágrafo seguinte, contradizendo abruptamente o destino do sertanejo, fadado à morte, à desapareição, à expatriação, ao esquecimento.

A frase antológica repetida exaustivamente pelo leitor de *Os sertões*, segundo a qual “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1995d, v. 2, p. 179), tem a sua representação em “Um clima caluniado”: “As gentes que a povoam talham-se pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a: domam-na” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 273). E aqui, no excerto citado, toma outra forma, uma forma de dizer abrupta, rude, bárbara, em que a conjunção *e* (aditiva ou adversativa?) inicia o período somando todo o dito e acentuando-lhe a adversidade dos próprios personagens no que eles mesmos, em sua teimosia de viver² e sobreviver, impõem: “E não desapareceram.” O *e* – tão coloquial – que inicia o período simples em parágrafo tão curto aproxima o autor de seu leitor: mais do que um observador da cena que deseja descrever, o

² A expressão remete ao verso do poema “Mangue”, de Manuel Bandeira, publicado em *Libertinagem*, de 1930: “Gente que vive porque é teimosa” (BANDEIRA, 1986, p. 209). A sentença, com ligeiro acréscimo, também aparece no texto “O mangue”, prefácio ao álbum homônimo de Lasar Segall, publicado originalmente em 1947 e recolhido, mais tarde, em *Flauta de papel*. Sobre esse local de meretrício no Rio de Janeiro, diz Bandeira: “residência de gente pobre, que vive porque é teimosa” (BANDEIRA, 1986, p. 478).

narrador é movido pela emoção e pela compaixão que deseja impingir a seu leitor com relação aos bárbaros e rudes patricios, desta vez não do sertão adusto, mas do sertão verde infernal.

1 “E não desapareceram”

Lidos em conjunto, os textos que compõem a primeira parte do livro *À margem da história* surpreendem consideravelmente pelo valor histórico e força poético-estética deste estilo euclidiano curioso, enigmático, tortuoso, que caminha entre a ciência e a arte. Nada em Euclides é derradeiro: tudo é um caminho de perguntas, um caminho mais de encruzilhadas que de linha reta.

Mais conto que crônica, mais ficcional que ensaístico, talvez o melhor exemplo de texto que transita entre ciência e arte, dentre os que compõem a primeira parte de *À margem da história*, seja “Judas-Asvero”, uma narrativa curta, cujo núcleo central é a história do seringueiro que, na malhação do Judas no sábado de Aleluia, esculpe o boneco do judeu traidor e, numa forma muito própria de participar do ritual de malhação, que surpreende consideravelmente Euclides, entrega-o aos tiros e às imprecações da população ribeirinha em sua descida rio abaixo numa jangada.

O título do conto é revelador de sua unidade temática e estrutural: à história do traidor Judas conjuga-se à do errante Asvero. Ambos são judeus, ambos amaldiçoados; um se mata por ter vendido o filho de Deus, outro é condenado a viver e a errar eternamente por ter agredido Cristo no caminho para a crucificação. Morte e vida estão muito próximas nesse texto. Judas é Asvero, que é o sertanejo que se vendeu pela ambição, que é o seringueiro que trabalha para escravizar-se, executando um trabalho repetitivo e degradante. Reafirma-se, assim, o que disse o ensaísta Euclides da Cunha em “Um grande problema”, do livro *Contrastes e confrontos*, “[a] exploração capitalista é assombrosamente clara, colocando o trabalhador num nível inferior ao da máquina” (CUNHA, 1995b, v. 1, p. 219).

Consoante uma estrutura que se compõe em ambivalência, em interregnos, em nem um nem outro, o conto “Judas-Asvero” inicia-se na ambiência do dia entre a paixão de Cristo, na sexta-feira santa, e a ressurreição, no domingo de Páscoa. No intervalo do sábado de Aleluia, os seringueiros do Alto Purus estão mais do que nunca distantes do

“Homem-Deus”, que, por sua vez, “sob o encanto do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacientemente, à alegria feroz que arrebenta cá embaixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 292).

O campo de visão da narrativa é o do jogo entre proximidade e distanciamento. O mesmo jogo acontece com o narrador do texto: está distanciando, já que o foco narrativo é em terceira pessoa e ele assiste à cena a ser narrada, mas está também próximo, no mesmo plano dos seringueiros, “cá embaixo”, participe, num certo sentido, da ação engendradora de vingança ruidosa. Por outro lado, parecendo ecoar as palavras finais de Machado de Assis em seu romance *Quincas Borba*, sobre “o Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, [que] está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (ASSIS, 1994, v. 1, p. 806), o narrador euclidiano não deixa de mostrar – talvez também seguindo a linhagem da ironia machadiana – o quanto Deus, ainda que sorria e veja a alegria dos homens na véspera do dia festivo, mantém-se à distância deles, em sua glória e felicidade à espera no céu da ressurreição do filho.

Deus sorri “complacentemente”; os seringueiros vingam-se “ruidosamente”. A diferença entre os advérbios é significativa e ressalta ainda mais o distanciamento vertical entre Deus e homens, aos quais se junta horizontalmente o narrador: da complacência de Deus se distanciam os ruídos dos homens cá embaixo. A voz dos seringueiros, bárbara e rude, se completa com a voz do narrador, e parecem ecoar em uníssono, ainda que não haja, em todo o conto, um só verbo na primeira pessoa do plural. O narrador não consegue apenas observar e descrever a cena, como o faria um *cameraman* naturalista; ele precisa mostrar a diferença, adentrar-se nela e participar dela, colocando-se em comunhão com o objeto narrado: a voz do narrador é a voz ruidosa dos seringueiros, que contrasta com a satisfação divina diante do que vê, ou finge ver, já que o interesse de Deus parece estar mais voltado ao “encanto com o filho ressurreto e despeado das insídias humanas” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 292), ou então porque “os grandes olhos de Deus não podem descer até àqueles brejais, manchando-se” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 293).

O distanciamento se acentua quando o narrador contrapõe, por negação, a simplicidade da festa do seringueiro e a suntuosidade do ritual da Semana Santa: “Não tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lava-pés tocantes, nem prédicas comovidas” (CUNHA, 1995a, v. 1,

p. 292). À celebração simples desses sete dias se alia o calvário de sua vida cotidianamente “na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúria, de meios-jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável sexta-feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano todo afora” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 292).

O personagem que representará a unidade do texto já se apresenta, sutilmente, na citação acima, da primeira página do conto. O seringueiro é o Asvero que sofre todos os seus dias, toda a sua eternidade, o anátema da vida na “via dolorosa inalterável, sem princípio e sem fim, do círculo fechado ‘das estradas’” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 293). A visão do narrador não poderia ser mais pessimista, assim como é – segundo o próprio narrador – a visão dos personagens que não encontram redenção na fé; ao contrário, reconhecem-se esquecidos para sempre, “tão relegados se acham à borda do rio solitário, que no próprio volver de suas águas é o primeiro a fugir, eternamente, àqueles tristes e desfrequentados rincões” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 293).

Tempo, espaço e personagens da trama se juntam na unidade do conto: a véspera solitária entre a paixão do calvário, que é todo dia, e o domingo da festa santa da ressurreição e da alegria de Deus, mas não dos homens; o solitário rio onde a partir de então se encenará a dramática história dos seres condenados à errância em sua solidão: o deserto parece entranhado em sua carne. Contra o “grande isolamento da sua desventura”, ou ciente dele, já que se reconhece “um excomungado pela própria distância que o afasta dos homens”, o seringueiro dispensa a prece e a penitência; submete-se à fatalidade “sem subterfugir na cobardia de um pedido, com os joelhos dobrados. Seria um esforço inútil” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 293).

Sua opção é a da arte. O Judas e sua imagem, no único dia feliz que a Igreja lhe concede (o Judas ou o dia?), não são suficientes para a vingança que deseja perpetrar. Para fazer o Judas, ao menos inicialmente, nada há de incomum. Roupas velhas, mal cosidas, braços abertos, pernas esticadas, bola desgraciosa representando a cabeça, camisa e calça ainda servíveis, botas velhas, restos de pertences e ruínas do próprio seringueiro, o Judas é um espantalho empalado no centro do terreiro. Para completar a obra de estatuária, já coberta de retoques do desenho da boca, do bigode ralo, dos olhos como dois riscos, o artista, em sua tentativa de fixar em linhas definitivas a natureza, que é inimitável, afasta-se a

contemplar a sua criação em andamento. Olha-a, retoca-a, distancia-se dela mais uma vez, torna a olhar e a aproximar-se “com uma pertinácia e uma tortura de artista incontestável” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295):

E o monstro, lento e lento, num transfigurar-se insensível, vai-se tornando em homem. Pelo menos a ilusão é empolgante...

Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais comovedor do que o *parla!* ansiosíssimo de Miguel Ângelo; arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça de Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai.

É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafrenta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetos da rebeldia recalçando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295).

A obra só está pronta quando, em definitivo, o artista põe-se nela, ainda que seja apenas um retrato de si e não a si mesmo. Eis o que parece nos querer dizer Euclides ao criar um artista que produz uma obra sem saber ainda, no caso da trama encenada no conto em estudo, que o que faz é obra de arte e poesia. Estruturando seu texto em *mise en abyme*, Euclides vai fazendo o seu *parla!* enquanto observa e reflete sobre o *parla!* do seringueiro-Michelangelo. Ele sabe – e intenta nos dizer através de seu seringueiro-artista – que a arte e seu fulgor de produção imagística podem nos fazer ver, no herói derrotado, na contração antiépica, no falso sublime, o que ninguém deseja ver, o que precisa ficar invisível, soterrado nas ruínas pelo carro triunfante da História.³

³ A expressão remete à tese VII de Walter Benjamin em “Sobre o conceito da História”, em que, refletindo sobre a função do materialista histórico e colocando sob revisão o sentido tradicional de historiador, Benjamin destaca a não linearidade da história, marcada por rupturas e contradições. Segundo ele, nas ruínas soterradas no subsolo da história, oculta-se a fala do outro reprimido pela história dos vencedores com seus “arcos do triunfo”, caracterizados pela elegância admirável que resulta do sucesso e

De certo modo, e a seu modo, o seringueiro-artista de Euclides nos mostra que Octavio Paz está certo quando diz, em *O arco e a lira*, que “a imagem é marca da condição humana” (PAZ, 2012, p. 104). Ao seringueiro e a seus filhos, em assombro diante do que veem logo assim que seu pai-artista completa o quadro no lance fantástico e fatal de atar-se ao boneco com uma parte de si mesmo – seu próprio sombreiro como metonímia de si –, ata-se também o narrador que, mais do que observar a cena e descrevê-la, reconhece no manejar e modelar da imagem do boneco o valor que ele passa a assumir a partir de então: o veio reflexivo euclidiano – que a imaginação poética exige – toma o rumo da narrativa. Se retornarmos à leitura do último trecho transcrito, observaremos como Euclides da Cunha alia o ato da observação ao da reflexão, o que nos leva também a perguntar sobre o ato contemplativo e poético de seu seringueiro-artista: o que fazia ele senão refletir pausadamente, pensar profundamente e pensar-se inteiramente nos momentos em que modelava o boneco e manejava os trapos velhos e puídos, como o são sua própria vida e via dolorosíssima?

Reportemo-nos, ainda uma vez, a Octavio Paz (2012, p. 119): “A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser”.

O poeta não imita a natureza, porque não reproduz coisas prontas e visíveis. Ele dá existência ao que é apenas aparência. Ele faz ver o que ninguém vê. Ele faz ouvir o que ninguém ouve. O invisível e o inaudito (e também se pode ousar dizer: o insípido, o inodoro e o intocável) são a matéria da poesia. O poeta faz a coisa ser. O poeta faz da coisa o ser. Eis por que Euclides da Cunha diz que a criação do boneco Judas de seu seringueiro-artista foi um “doloroso triunfo”. A combinação entre adjetivo e substantivo é inusitada: um triunfo é sempre sinônimo de

da conquista bélica, em nome do ufano progresso, da civilização e da modernidade, e marcados pelo supremo, pelo excelso, pelas plumas de cada um dos carros e de seus componentes: “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

glória, vitória, conquista. De fato, pela etimologia, o grego *poieo*, de que provém *poiesis* (poesia), como o latino *finco*, significa “fazer, fabricar, produzir, imaginar, inventar, compor” (ISIDRO PEREIRA, 1976). E o resultado inventado, criado, fabricado a que chega o artista-seringueiro é mesmo o triunfo do belo, ainda que uma imagem de monstro que vai, lentamente, se tornando homem, como nos diz o narrador. No entanto, a “vitória” através da arte conquistada pelo seringueiro só pode mesmo ser associada ao sentimento da dor do corpo. Isso porque ali, naquela imagem criada pela arte, ele pôde ver-se especularmente, adentrar-se nesse labirinto de espelhos, abismar-se diante de seu próprio ser e, ao ver-se, entrar-se: “a poesia é entrar no ser”, convém repetir – como reforço e síntese – a sentença de Octavio Paz. Ali ele se vê homem que é. O artista-seringueiro, o artista Euclides estão em vertigem.

2 “Lá se vão, em filas, um a um”

O clímax do conto, porém, não está nessa constatação simultânea do personagem e do narrador – e talvez também do leitor de Euclides. O conto mantém sua continuidade narrativa, quando a “imagem material da [...] desdita” do seringueiro por ele produzida (valendo aqui a ambiguidade do dito: se é a imagem material que foi produzida, se é a desdita), precisa tomar outra forma, ou mesmo outro rumo: “A imagem material da sua desdita não deve permanecer inútil num exíguo terreiro de barraca, afogada na espessura impenetrável, que furta o quadro de suas mágoas, perpetuamente anônimas, aos próprios olhos de Deus” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295).

Longe dos olhos dos outros homens, uma vez que já está longe dos próprios olhos de Deus, o homem feito boneco e feito homem é inútil. É preciso, pois, dar-se a ver. A imagem de Judas, assim, se completa com a de Asvero. Os próprios seringueiros condenam Judas e aplicam-lhe a pena de descer rio abaixo, sem rumo, não sem antes receber de seu criador os últimos reparos: uma última arrumação em suas vestes, uma inútil pistola enferrujada na cintura, curiosas recomendações, singulares conselhos do criador à criatura. O boneco é personagem atuante e passa a ser sujeito da cena e da frase: “Judas feito Asvero vai avançando vagarosamente para o meio do rio” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295). O narrador, antes disso, ainda tem tempo de amaldiçoar: “O rio que lhe passa à porta é uma estrada para toda a terra. Que a terra toda contemple o seu infortúnio,

o seu exaspero cruciante, a sua desvalia, o seu aniquilamento iníquo, exteriorizados, golpeantemente, e propalados por um estranho e mudo pregoeiro...” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295).

As reticências vão abrir o caminho no rio para a vingança, o flagelo, a punição e a autopunição (que parecem ser as palavras-síntese do conto) do “Judas feito Asvero”, o mesmo Judas “feito” pelo artista-seringueiro, o mesmo seringueiro “feito” maldito, o mesmo sertanejo “feito” proscrito. Euclides da Cunha, leitor admirado de Castro Alves, patrono da cadeira que ele ocupou na Academia Brasileira de Letras e sobre o qual proferiu a conferência “Castro Alves e seu tempo” no Centro XI de Agosto, no Rio de Janeiro, em 1907, certamente conhecia o poema de sua autoria, “Ahasverus e o gênio”, escrito em 1868 e integrante do livro *Espumas flutuantes*, que transcrevemos a seguir:

AHASVERUS E O GÊNIO

AO POETA E AMIGO J. FELIZARDO JÚNIOR

Sabes quem foi Ahasverus?... — o precito,
O mísero Judeu, que tinha escrito
Na frente o selo atroz!
Eterno viajor de eterna senda...
Espantado a fugir de tenda em tenda,
Fugindo embalde à *vingadora voz!*

Misérrimo! Correu o mundo inteiro,
E no mundo tão grande... o forasteiro
Não teve onde... pousar.
Co’a mão vazia — viu a terra cheia.
O deserto negou-lhe — o grão de areia,
A gota d’água — rejeitou-lhe o mar.

D’Ásia as florestas — lhe negaram sombra
A savana sem fim — negou-lhe alfombra.
O chão negou-lhe o pó! ...
Tabas, serralhos, tendas e solares...
Ninguém lhe abriu a porta de seus lares
E o triste seguiu só.

Viu povos de mil climas, viu mil raças,
 E não pôde entre tantas populações
 Beijar uma só mão...
 Desde a virgem do Norte à de Sevilhas,
 Desde a inglesa à crioula das Antilhas
 Não teve um coração! ...

E caminhou! ... E as tribos se afastavam
 E as mulheres tremendo murmuravam
 Com respeito e pavor.
 Ai! Fazia tremer do vale à serra...
 Ele que só pedia sobre a terra
 — Silêncio, paz e amor! —

No entanto à noite, se o Hebreu passava,
 Um murmúrio de inveja se elevava,
 Desde a flor da campina ao colibri.
 “Ele não morre”, a multidão dizia...
 E o precito consigo respondia:
 — “Ai! mas nunca vivi!” —

O Gênio é como Ahasverus... solitário
 A marchar, a marchar no itinerário
 Sem termo do existir.
 Invejado! a invejar os invejosos.
 Vendo a sombra dos álamos frondosos...
 E sempre a caminhar... sempre a seguir...

Pede u’ a mão de amigo — dão-lhe palmas:
 Pede um beijo de amor — e as outras almas
 Fogem pasmas de si.
 E o mísero de glória em glória corre...
 Mas quando a terra diz: — “Ele não morre”
 Responde o desgraçado: — “Eu não vivi! ...”

S. Paulo, outubro de 1868 (ALVES, 1997, 86-87).

Na conferência “Castro Alves e seu tempo”, Euclides diz a respeito do poeta de “Vozes d’África”: “O que apelidamos grande homem é sempre alguém que tem a ventura de transfigurar a fraqueza individual, compondo-a com as forças infinitas da humanidade; e não sei de quem, como ele, entre nós, naquele tempo, tanto se identificasse com o sentimento coletivo, revivente, estimulando-o e aformoseando-o”

(CUNHA, 1995e, v. 1, p. 472). Refletindo sobre a “fraqueza individual” que se torna “sentimento coletivo” na poesia de Castro Alves e partindo da leitura do poema transcrito acima, podemos notar que, em “Judas-Asvero”, Euclides da Cunha assemelha-se a Castro Alves, que enlaça a voz do poeta à do maldito proscrito, estratégia já apontada por Alfredo Bosi (1992, p. 255), segundo o qual “[o] poeta que faz seus os brados de um povo amaldiçoado pelos deuses e pelo homem é também um ser maldito”. Também a voz do narrador, conforme apontamos no início desta análise interpretativa do conto euclidiano, ressoa na do seringueiro em seu sofrimento pela errância de terra em terra, pela pena que ele mesmo lhe inflige por conta do abandono, esquecimento e até – se não teimasse em viver e sobreviver, insistamos – desaparecimento a que é submetido. Também o narrador de “Judas-Asvero” é um maldito.

Na jangada que seu criador destina ao boneco e em que o arruma para que desça pelo meio do rio, as imagens de sofrimento, dor e isolamento não são atenuadas. Ao contrário, a visão do “Judas feito Asvero”, quando desce na correnteza rio abaixo, desencadeia o processo catártico dos ribeirinhos, dando vazão à fúria da população em forma de imprecações, pedras e tiros de rifle, certamente os tiros das duzentas balas que lhe serviram como parte dos 800\$000 da conta da venda de si mesmo:

Então os vizinhos mais próximos, que se adensam, curiosos, no alto das barrancas, intervêm ruidosamente, saudando com repetidas descargas de rifles, aquele bota-fora. As balas chofram a superfície líquida, erriçando-a; as balas cravam-se na embarcação, lascando-a; atingem o tripulante espantoso; trespassam-no (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295-296).

As palavras escolhidas por Euclides, marcadas pela presença de fonemas oclusivos e fricativos, como podemos notar na citação, acentuam a aspereza do discurso e reforçam o seu gosto pela descrição impregnada de mais do que o olhar pode ver. Mais uma vez comparece no texto a palavra *ruidosamente*, que nos remete ao início do conto, à complacência de Deus diante da “alegria feroz” dos seringueiros em seu único dia de festa, na véspera daquele que será o primeiro de tantos outros a se repetir, enquanto a frase dita a Asvero também se repetirá incansavelmente: “Caminha, desgraçado!” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 296). E o desgraçado é um misto

de demônio e truão, cada vez mais se afastando da graça divina, preso a sua jangada, à vida, sem direito até à morte: não à toa, Judas feito Asvero caminha desgraçadamente no meio do rio; não à toa, a visão que o narrador tem é a de uma sombra “ao cair das tardes e ao subir das manhãs”; não à toa, o trajeto que empreende é, num momento de silêncio, “um ‘estirão’ retilíneo e longo”, enquanto, em outros, “contorneia a arqueadura suavíssima de uma praia deserta” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 296). O condenado, o proscrito, o monstro-homem esculpido pelo seringueiro à sua imagem vive sem viver; ele não morre, mesmo com as pedras atiradas, os tiros engatilhados, os convícius lançados, a correnteza incerta do rio que o deixa à deriva, em sua solidão que já não é mais única: outros bonecos-fantasmas vêm juntar-se a ele, “outros sócios de infortúnio”, “outros aleijões apavorantes” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 296).

O leitor já não consegue mais saber se os “fantasmas vagabundos” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 297) são os Judas criados pelos seringueiros-artistas a cuja obra pronta (à malhação, ao infortúnio) assistiram assombrados os seus filhinhos; se são os Judas feitos Asvero no caminhar sem início e fim, presos às jangadas e à vida, desejosos da morte; se são os próprios seringueiros, cada um seguindo em sua *via crucis* antissacra até o próprio enforcamento:

ora muito rijos, amarrados aos postes que os sustentam, ora em desengonços, desequilibrando-se aos menores balanços, atrapalhadamente, como ébrios; ou fatídicos, braços alçados, ameaçadores, amaldiçoados; outros humílimos, acurvados num acabrunhamento profundo; e, por vezes, mais deploráveis, os que se divisam à porta de uma corda amarrada no extremo do mastro esguio e recurvo, a balouçarem, enforcados... (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 296-297).

Os monstros-homens-fantasmas, nas últimas palavras do conto, estão finalmente em procissão: “lá se vão, em filas, um a um, vagarosamente, processionalmente, rio abaixo, descendo...” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 297). Não estão eles, no entanto, na procissão sagrada dos sete dias da Semana Santa, mas na procissão do calvário para a crucificação, que é todo dia, repetida *ad infinitum*. O seringueiro está em suicídio permanente na sua caminhada infinita.

3 Por uma cartografia lírica dos desditos

O escritor Euclides não parece ver tanta possibilidade assim de remissão à situação dos seringueiros: a missão do diplomata, em cumprimento à responsabilidade que assumiu, e a missão da jovem República brasileira – com seus olhos transatlânticos de Gobineau – nada parecem ter a dizer ou querer fazer a respeito. Foi preciso que o escritor-viajante cartografasse a poesia dos desditos, eivando-a de ambiguidades, dúvidas, assombros, vertigens, no abismo silencioso das reticências, na aspereza dos fonemas e no infinito de palavras extensas, longas como o rio em que se arrasta vagabunda a jangada de Judas feito Asvero, tornando-se o substantivo composto que dá título ao conto: o Judas-Asvero em busca da morte que só encontra vida na “via dolorosíssima” sem fim.

A imagem do sem-fim é aterradora. Nas tradições mitológicas e mítico-religiosas referentes à simbologia da morte, comumente se diz que se chega a uma praia, uma margem, uma terra, quando se atravessa da vida para a morte. Diz Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, que “a água é um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares” (BACHELARD, 2002, p. 58). No conto de Euclides, a terra de onde parte a jangada com o Judas-Asvero despeja-lhe gritos, tiros, pedras das duas margens que delimitam o rio. Não há o outro lado. Não há outra terra. Não há outra margem. Não há nem o pai da terceira margem, personagem de Guimarães Rosa, a esperar algum dia. Nem há também purificação pela água. Nem recompensa pela travessia. O domingo da festa da ressurreição não chegará.

Ao leitor de Euclides da Cunha, fica uma esperança sutil, mimetizada nos “filhinhos” (a delicadeza do uso do diminutivo não poderia ser mais significativa em meio à aspereza e braveza do estilo euclidiano forte e duro, bárbaro mesmo) que tomam para si consciência diante do quadro que lhes pinta o pai, primeiro em um silêncio expectante, maravilhados “assistindo ao desdobrar da concepção” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 294), depois com o olhar que recua diante da obra pronta para melhor ver, e, finalmente, com o grito que antecipa o da figura fantasmagórica do quadro expressionista de Edvard Munch, “vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 295). Resta ao leitor a esperança – mínima que seja – representada pelas mulheres e crianças, únicas que Judas-Asvero

surpreende, em sua errância rio abaixo, “a subirem, desabaladamente, pela barranca acima, desandando em prantos e clamor” (CUNHA, 1995a, v. 1, p. 296), embora não se possa afirmar, com precisão, se são as crianças e mulheres, se são as barrancas que desandam, de modo que também a terra – mais do que cenário e paisagem – é personagem dessa trama ficcional enigmática e curiosa do conto “Judas-Asvero”.

Enquanto isso, o deserto – o sertão adusto da caatinga, o sertão infernal da floresta – continua sendo o rio por onde correm sem termo os retirantes em solidão, os fantasmas em errância. O deserto, “com a sua feição sugestiva de imensas cidades mortas, derruídas...” (CUNHA, 1995d, v. 2, p. 139), será (ou seria, se a morte tão trágica e precoce não tivesse levado o homem arrebatado de paixão,⁴ ainda antes de completar definitivamente sua vingança pelas palavras) o espaço de onde a arte extrai a matéria-prima que o narrador ou o poeta – estes sempre malditos – criam e recriam a estória para contar a história de luta do homem e da terra sem história.

⁴ “Doze anos após o massacre de Canudos, e três depois de retornar da Amazônia, Euclides da Cunha teve um fim trágico. Sua trajetória sentimental apresenta, por ironia, paralelos com as peripécias de Antônio Conselheiro, o personagem que tentou esboçar nas páginas de *Os sertões*. Ambos tiveram o destino marcado pelo adultério das esposas, pela *vendetta* entre suas respectivas famílias e as de seus inimigos e pelas posições que tomaram perante a República, um se opondo e o outro apoiando e depois criticando o novo regime. [...] Como o Conselheiro, o destino de Euclides também foi marcado pela República. Conheceu Ana, sua futura mulher, no dia seguinte à proclamação, em reunião à noite, na casa do pai desta, o major Solon Ribeiro, um dos líderes do golpe que derrubou a Monarquia. Nessa mesma noite, teria escrito, segundo alguns de seus biógrafos, um bilhete a Ana, em que se declarava com as seguintes palavras: ‘Entre aqui com a imagem da República e parto com a sua imagem’. Euclides morreu, aos 43 anos de idade, em 15 de agosto de 1909, por volta das dez e meia de uma manhã chuvosa de domingo, em tiroteio com os cadetes Dinorá e Dilermando Candido de Assis, amante de sua mulher: ‘Vim para matar ou morrer.’ Com essas palavras, e um revólver na mão, Euclides entrou na casa dos irmãos na Estrada Real de Santa Cruz, atual Avenida Suburbana, no bairro da Piedade, no Rio de Janeiro, conforme estes declararam no inquérito.” As palavras são de Roberto Ventura (2003, p. 258-260).

Referências

- ALVES, A. C. Espumas flutuantes. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. p. 71-208.
- ASSIS, J. M. M. Quincas Borba. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 641-806.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BOSI, A. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 246-272.
- CUNHA, E. da. À margem da história. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995a. v. 1, p. 247-425.
- CUNHA, E. da. Contrastes e confrontos. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995b. v. 1, p. 123-245.
- CUNHA, E. da. Epistolário. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995c. v. 2, p. 621-752.
- CUNHA, E. da. Os sertões. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995d. v. 2, p. 97-515.
- CUNHA, E. da. Outros contrastes e confrontos. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995e. v. 1, p. 427-523.
- HARDMAN, F. F. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HATOUM, M. Uma carta de Bancroft. In: _____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 23-28.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

MILTON, J. *Paradise lost*. Introdução e notas de David Hawkes. New York: Barnes and Nobles, 2004. (Barnes and Nobles Classics).

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roiman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 77-82.

SOUZA, R. de M. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

VENTURA, R. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha – esboço biográfico*. Organização de Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**Inacabamento e cotidiano:
um ensaio sobre o contista Marques Rebelo**

***Open-endedness and daily life:
an essay on the short story writer Marques Rebelo***

Rafael Souza

Colégio Pedro II, Rio de Janeiro / Brasil

prof.rafaelima@gmail.com

Resumo: Ao longo de sua trajetória como escritor, Marques Rebelo circulou pelos mais variados gêneros literários. A despeito disso, é notável sua inclinação para o conto, com o qual marcou sua estreia no mundo das letras com o volume intitulado *Oscarina* (1931), seguido por *Três caminhos* (1933) e *Stela me abriu a porta* (1942). Mas, mais do que isso: pelo ritmo ágil de suas narrativas e por seus desfechos abertos, é possível identificar o contista Marques Rebelo mesmo em seus romances, especialmente *Marafa* (1935) e *A estrela sobe* (1939). Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo analisar a obra rebeliana produzida nesse período levando em consideração, por um lado, certo inacabamento da forma e, por outro, a dimensão da vida cotidiana em suas tramas. Nossa hipótese é a de que, em Rebelo, esses elementos não apenas se correlacionam como concorrem para uma literatura que lhe possibilita: a) escapar ao cânone ensaístico e sociológico – sem necessariamente confrontá-lo; b) criar para si mesmo uma espécie de entrelugar na história da literatura; c) puir qualquer linha hierárquica entre grandes e pequenos dramas humanos no devir histórico.

Palavras-chave: Marques Rebelo; contos; cotidiano.

Abstract: Throughout his career as a writer, Marques Rebelo wrote works of different literary genres. Nevertheless, his tendency for the short narrative is remarkable and it marked his debut in the world of letters with the book entitled *Oscarina* (1931), followed by *Três caminhos* (1933) and *Stela me abriu a porta* (1942). But more than that: the quick pace of his narratives and their open-endedness allows one to identify the short story writer behind his novels, especially *Marafa* (1935) and *A estrela sobe* (1939). In this sense, this article aims to analyze the rebelian works produced during this period as it takes into account, on the one hand, a certain incompleteness of form and, on the other, the significance of everyday life in their plots. Our hypothesis is that, in Rebelo, these elements not only correlate as well as compete for a literature that enables him: a) to avoid the essayistic and sociological canon – without necessarily confronting it; b) to create for himself a kind of in-between space in the history of literature; c) to fray the hierarchical line between large and small human dramas in historical development.

Keywords: Marques Rebelo; short stories; daily life.

Recebido em 22 de maio de 2016.

Aprovado em 25 de julho de 2016.

1 O conto como (ausência de) destino

Peço licença ao leitor para iniciar o ensaio com uma citação. É que, na anotação de 13 de março de 1937, Eduardo, *alter ego* de Marques Rebelo no romance em forma de diário *O espelho partido*, faz uma queixa sobre o público leitor no Brasil que me parece fundamental e que serve aqui para apresentar a relação entre o autor analisado e o conto como gênero literário em sua época:

– O público brasileiro ainda não acredita no conto, quando é o conto o que a nossa literatura tem, por enquanto, de mais alto. Como não acredita na música de câmara. Ele acha que, em música, a coisa precisa ser orquestral para ser séria. E que, em literatura, a história precisa ter trezentas páginas, no mínimo, para ser profunda (REBELO, 2002b, p. 210).

Vemos, na defesa do conto enquanto o “mais alto” gênero literário brasileiro, uma das facetas mais interessantes de nosso autor. Rebelo entendia-se como contista, mas, ao mesmo tempo, sabia perfeitamente o quão difícil era sê-lo diante de um público – e também de uma crítica – que, segundo ele, além de parco, não valorizava histórias curtas por considerá-las coisa menor e sem profundidade.

Na verdade, Rebelo tem pouquíssimas linhas escritas sobre literatura de modo geral e sobre a sua própria em particular. Não sendo autor de temperamento combativo, aos críticos mais ácidos, ou mesmo àqueles que simplesmente o ignoraram, ele não se deu ao trabalho de responder. No limite, é como se ele tivesse adotado como seu o “tédio à controvérsia” machadiano (VENTURA, 1991, p. 103-104). Além disso, seus livros, ao menos as primeiras edições, não contam com qualquer tipo de prefácio ou apresentação que balize, de alguma forma, sua leitura. No máximo encontramos neles epígrafes, mas tão enigmáticas que dificilmente são capazes de induzir o leitor a tomar tal ou qual direção. Sendo assim, menos do que em seus rarefeitos comentários críticos, a tensão experimentada pelo contista junto ao público e ao cânone se expressará de forma visível na própria obra rebeliana, de modo que é possível encontrar o contista em Rebelo mesmo quando estivermos aqui tratando de seus romances. Ou então, o que é um pouco diferente, poderemos observar no conto rebeliano a tentativa natimorta de um romance que foi gradualmente perdendo o fôlego até não poder mais continuar.

Um exemplo do que venho tratando é *Três caminhos*, o segundo livro de Marques Rebelo, publicado originalmente em 1933. Autobiográfico, o volume é composto por três contos, os quais poderiam ou ter tomado a forma de um único romance ou mesmo formar cada qual um romance autônomo. Essa última possibilidade, aliás, estaria conforme as intenções primeiras do autor, segundo a nota anteposta aos contos: “‘Vejo a lua no céu’, ‘Circo de coelinhos’ e ‘Namorada’ representam capítulos imperfeitos de três romances tentados, onde cada pequenino herói estava no seu caminho. Se não os prossegui, não foi por negligência ou incapacidade. Falou mais forte a piedade de não lhes dar destinos” (REBELO, 2010b, p. 165).

Exposta em duas frases à primeira vista contraditórias, a advertência é reveladora da tensão experimentada pelo autor. Tensão essa que, de alguma forma, atravessa toda a obra rebeliana. Por um lado,

Rebello, cujo primeiro livro também tinha sido um volume de contos, expõe sua frustração por apresentar ao leitor “capítulos imperfeitos de três romances tentados”. Ele fala como se tivesse contrariado a expectativa de um público que dele estaria cobrando algum tipo de evolução, representada nesse caso pela passagem de um gênero ao outro, do conto ao romance. Nesse sentido, a frase como que corrobora a queixa e o receio de Eduardo, para quem o conto tendia a ser ignorado pelo leitor brasileiro.

Por outro lado, na segunda frase, Rebello parece negar qualquer tentativa frustrada e bancar o resultado final do livro. Assim, ele se justifica ao afirmar que os contos nada têm a ver com negligência ou incapacidade – de escrever romances, esteja visto. Dito de outra maneira: longe de ser um romance em miniatura, o conto, reclama Rebello, tem a sua especificidade, e essa diz respeito à desobrigação do narrador de dar “destinos” para as suas personagens. É como se o destino de Marques Rebello fosse escrever contos cujas tramas e personagens fossem sem destino.

Tanto que o que acontece em *Três caminhos* acontece também com a imensa maioria dos contos rebelianos, ou pelo menos os mais expressivos deles, como *Oscarina* (1931) ou *Stela me abriu a porta* (1942), que dão nome aos seus respectivos volumes. Contudo, mesmo em se tratando de seus romances desse mesmo período, como *Marafa* (1935) e *A estrela sobe* (1939), podemos observar essa tensão entre um impulso narrativo que resulta tanto em “imperfeição”, ou inacabamento, quanto num final em aberto que deixa as personagens sem um destino definido.

Em *A estrela sobe*, Rebello nos conta a história de Leniza Mayer, da qual faço aqui um breve resumo: por ter sido criada numa casa de cômodos situada numa estreita e mal iluminada ladeira no já suspeito bairro da Saúde, região central e, à época assim como hoje, decadente do Rio de Janeiro, Leniza conhece desde muito cedo a promiscuidade. É nesse ambiente pobre, de cansaços e desejos recalçados, majoritariamente masculino e dubiamente marginal, que ela aprende a viver utilizando-se de sensualidade e erotismo para “subir” na vida sem se dobrar ao papel que lhe seria reservado caso optasse por um casamento no estilo pequeno-burguês, para o qual pretendentes não lhe faltavam, dada a sua atraente e sensual beleza. Em meio a isso, alimenta-se, por seu talento musical, do sonho de se tornar cantora do rádio, do sonho de outra vida, enfim, em que pudesse ser livre das amarras sociais que a prendiam antes mesmo de ela nascer. Em busca desse sonho, Leniza vê-se na condição

de negar os princípios morais que lhe foram transmitidos por sua mãe e, no limite, abandonar-se a si mesma.

Por mais que o leitor possa deduzir o – triste – fim da história de Leniza antes mesmo da última página, para a sua surpresa Rebelo se recusa a fazê-lo. Prefere deixá-lo em aberto, na forma de pergunta, dando a impressão de que, doravante, não tinha mais condições para acompanhá-la:

[...] aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdia-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades? (REBELO, 2010a, p. 222).

Se em *Três caminhos* uma pequena nota serve de justificativa para o abandono de seus “pequeninos heróis”, em *A estrela sobe* Marques Rebelo o faz apenas nas últimas linhas, (re)assumindo, assim, sua identidade de autor/narrador. Justifica o não final como sendo de sua intenção: “Não a abandonei”, diz, mas a “perdi”, o que seria diferente.

Já *Marafa*, vencedor do Grande Prêmio de Romance Machado de Assis,¹ parece ser composto por dois contos que, correndo em paralelo, só se encontram mediante o acaso provocado pelo próprio autor. De um lado, temos as personagens José e Sussuca e, de outro, Teixeira e Rizoleta, cada qual vivendo seu drama particular. Comum a ambos os casais, apenas um ambiente no limite do marginal do Rio de Janeiro da década de 1930. Ali, José, funcionário público mediano, se envolve em uma briga com o malandro Teixeira, que o jura de morte. Teixeira, por sua vez, cumpre a promessa e o romance termina, novamente, pela

¹ O prêmio foi criado pela Companhia Editora Nacional, com patrocínio da Associação Brasileira de Imprensa. A comissão julgadora foi composta por Agrippino Grieco, Gastão Cruls, Gilberto Amado, Hebert Moses, Moacyr de Abreu e Monteiro Lobato. *Marafa*, ou *Romance branco* (título com o qual o romance foi apresentado ao concurso), dividiu o prêmio com outros três romances “em igualdade de condições quanto ao mérito literário”, segundo a ata do júri: *Música ao longe*, de José Fernando (pseudônimo de Erico Verissimo), *Totônio Pacheco*, de Philotecto Telles (pseudônimo de João Alphonsus Guimarães), e *Os ratos*, de B. Felipe (pseudônimo de Dionélio Machado). Marques Rebelo participou com o pseudônimo de José Maria Nocaute. De cada livro a Companhia Editora Nacional fez uma edição de 2.500 exemplares numerados (cf. REBELO, 1935).

mais completa arbitrariedade do autor em fazer as duas histórias se encontrarem.

Aqui, mais uma vez Rebelo “perde” suas personagens e, mesmo impondo um trágico final à trama, ele o faz de modo a conseguir o efeito de um não final, até porque as personagens Sussuca e Rizoleta ficam no meio do caminho, sem um “destino” definido. Portanto, há que se buscar as potencialidades do conto rebeliano não propriamente em seus desfechos, mas na singularidade presente no espaço contingencial insinuado por esse livre ato de suspensão na narrativa, onde Rebelo insere sua literatura e a si mesmo, habitando, como disse o poeta Lêdo Ivo (1975, p. 181), uma “zona literária discreta, silente e umbrosa”, a qual denomina a “Tijuca da literatura”.

Nesse sentido, o inacabamento rebeliano pode revelar traços bastante interessantes, como a economia de expressão – “o que se pode escrever em duas linhas, nunca escrever em três” (REBELO, 2002b, p. 272) – a serviço de uma incrível agilidade narrativa, pela qual, isso é incontestável, Rebelo se destacou entre seus contemporâneos. Nesse ponto, Rebelo desapega-se de tudo aquilo que não lhe parece essencial, agindo como se fosse um caricaturista ou um observador que tudo capta, mas apenas de relance, de passagem. Ao mesmo tempo, o traço apenas esboçado o permite manter uma distância limítrofe em relação a qualquer tipo de investigação ou aprofundamento de caráter psicológico ou social: “Sei da parte de talento que tenho e a que me falta – a densidade, a penetração, a profundidade. Vejo tudo muito de fora. Quem vê de fora não vê nada, ou vislumbra apenas” (REBELO, 2002a, p. 266). Essa também seria a avaliação de Octávio de Faria (1933, p. 285), para quem o “grande conteur” tinha dificuldade em ver além: Rebelo “vê o que está perto – o que todos nós vemos, apenas sem sabermos ‘contar’ depois – mas deixa ao longe, perdido, velado, todo um mundo que a nós atrai grandemente”.

Saber contar aquilo que todo mundo consegue apenas ver. Eis aqui outro elemento próprio dos contos rebelianos. Recordemos, como exemplo, o conto “Em maio”. Escrito em primeira pessoa, nele o narrador sai à rua e caminha a esmo numa tarde de domingo: “são os meus passos que me conduzem neste límpido dia de maio [...]” (REBELO, 2010b, p. 65). Assim guiado, enquanto anda, o mundo ao seu redor vai-se nos descortinando gradualmente. Sua presença é discreta, como se um véu o protegesse de quaisquer retribuições e constrangimentos, o que permite a seu olhar repousar onde bem entender. Por estar em movimento, tudo

é visto de passagem, ou seja, seu olhar não se fixa por muito tempo em nada: passa o bazar, vê a francesinha, atravessa a “rua de maus paralelepípedos por onde passam os bondes barulhentos” (REBELO, 2010b, p. 65), cruza a avenida, passa pela “praça de ardores africanos” (REBELO, 2010b, p. 65), depara-se com um sujeito conhecido, observa a “menina de boina escarlate” (REBELO, 2010b, p. 66) e o guarda-civil a esperar alguém, entra no jardim, etc. Para cada personagem visto em sua cena particular, é feito um breve comentário que vale por si, pois não há quaisquer conectivos entre essas micro-histórias. O fim da tarde marca o fim do olhar e, subsequentemente, do conto, tão sem razão de ser quanto o próprio narrador: “dentro de tanta paz eu sou um homem sem motivo e lá fora, na vida, um tímido que se aterra” (REBELO, 2010b, p. 73).

Sem formar um todo, as imagens se acumulam e estão em correlação com o movimento do narrador que, mais ou menos atento, não se detém por muito tempo em nenhuma delas. A um possível exercício de aprofundamento, Rebelo opõe uma lânguida descrição que impede a formação de qualquer enquadramento ou moldura alienígena à cena. Tudo é visto de passagem, de modo que entre sujeito e objeto reste um espaço estreito que, no entanto, não se deseja transpor. Portanto, não se trata aqui de um “observador de primeira ordem”, porque esse espaço não pressupõe uma hierarquia entre o sujeito ativo, dotado da faculdade de conhecer, e o objeto, que assim perderia sua dimensão de coisa. Tampouco a mimesis é colocada em xeque, de modo que sua literatura não pressupõe a presença do “sujeito de segunda ordem”, que julga o mundo a partir dos limites de sua própria capacidade de observação (GUMBRECHT, 1998). Em Rebelo, a observância é provisória tão somente porque se submete à fugacidade do movimento: “[...] sou um batedor de imagens, apenas, como os há de carteiras” (REBELO, 2002b, p. 93).

Na literatura de Marques Rebelo, é comum nos depararmos com cenas como a citada acima, que se desdobram em múltiplas situações e outros tantos personagens (VIDAL, 1997), dando a impressão de ausência de uma trama central em torno da qual girariam todas as outras, ou de um enredo, propriamente (ALMEIDA, 1973), ou ainda de que sua tensão seria mínima (BOSI, 1984). Nesse sentido, na distância que Rebelo mantém entre si mesmo e o outro não há desejo de interpretação, isto é, não se pressupõe um avançar a fronteira, mas apenas um movimentar-se dentro de seus limites.

Em contrapartida, é sobretudo a partir dessa maneira toda especial de compreender o papel do gênero conto que Rebelo poderá, por um lado, passar ao largo do cânone de seu tempo sem necessariamente confrontá-lo e, por outro, tratar de um de seus temas mais caros, a saber: a dimensão cotidiana e banal da vida de personagens que, na sua ampla maioria, são quase invisíveis de tão pouco importantes do ponto de vista social ou literário.

2 O jaquetão sem corte

De acordo com Cândido (2000), no decênio de 1930 a literatura brasileira destacou-se como um singular instrumento de pesquisa humana e social, o que, somado ao embalo dado pelas transformações no cenário político, a ela conferiria certo caráter de “movimento”. Lembremos apenas que, de certa forma, isso se correlaciona ao projeto político-pedagógico varguista, desejoso de promover a formação e divulgação de uma cultura erudita devidamente filtrada com as cores da nacionalidade. Para isso, o Estado contava com a figura do intelectual, convocado a participar diretamente da política como o único capaz de interpretar, dentro da ordem, o conjunto de manifestações representativas da verdadeira cultura nacional (VELLOSO, 2003). Por isso essa geração, composta de figuras como José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, entre outros, teria podido promover a “incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira” e com isso canonizado o modernismo ao completar a transição do “projeto estético” para o “projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 31).

A esse respeito, é o próprio Marques Rebelo quem fica no meio do caminho, porquanto não é possível inseri-lo naquela tendência sem lançar mão de contorcionismos comprometedores. É que, se não restam dúvidas quanto a sua inspiração popular, por outro lado, não há em Rebelo nenhum esforço efetivo de compreensão do Brasil. Aliás, como se vê pelo desabafo de Eduardo quando do lançamento de *Stela me abriu a porta*, seu último livro de contos, o próprio Rebelo tinha plena consciência de sua inadequação geracional. Faltava a ele, afinal de contas, o tão reclamado “tempero social” de seu tempo:

A Porta! Outro livro publicado sem a chancela de Vasco Araújo [José Olympio], o que significa não ter o jaquetão cortado pelo alfaiate que dita o sucesso editorial, e sem o

tempero social que a crítica exige, mais páginas, portanto, para gerar silêncio. E nunca mais escrever contos para evitar o maquinal, que é o despenhadeiro dos escritores (REBELO, 2009, p. 80).

É bem verdade que, em alguns momentos, Rebelo chega às raias da crítica social, como no conto “Onofre, o Terrível, ou A sede de justiça”. Onofre é um mata-mosquito, que, por um breve instante, viu-se grande e nobre, um herói mesmo da Saúde Pública, matando, muito mais que larvas, a própria “morte que pairava sobre a cidade. [...] Ele, Onofre Pereira da Silva, o 116 da turma de Botafogo!” (REBELO, 2010b, p. 153). Num ato estranho à grande maioria das personagens rebelianas, Onofre, ao contrastar a importância de seu trabalho com o salário miserável que ganhava em troca, ultrapassa a si mesmo e se revolta contra sua situação de classe, o que notadamente o aproxima das personagens de Lima Barreto, como o major Policarpo Quaresma, que, de acordo com Nicolau Sevckenko (2003), desenvolve uma consciência tal que o permite passar do ufanismo à crítica da dura realidade do país.

Onofre chega, assim, a bolar um plano que, se fosse levado a efeito, o tornaria o redentor de seus coirmãos trabalhadores: e se ele deixasse os mosquitos crescerem e atacarem os ricos, matando-os um por um? Aí, sim, “acabaria a pobreza. Os pobres desceriam da Babilônia, do Pinto, da ladeira do Leme, para invadir as casas. Desceriam como em procissões, vagarosas, quatro a quatro, levando estandartes, imagens de santo, palmas [...]” (REBELO, 2010b, p. 155). Mas, ao fim e ao cabo, falta a Rebelo o impulso crítico e combativo de Lima Barreto, e aqui vemos ressurgir sua singularidade, pois, se Policarpo age e se frustra, Onofre é tão ingênuo que sua ação é suspensa antes mesmo de poder ser colocada em prática. De repente, ele chega à óbvia conclusão de que espécie alguma de mosquito seleciona seus alvos de acordo com a classe social, ou seja, “pobreza não vacina ninguém contra a febre amarela” (REBELO, 2010b, p. 156). O resultado: Onofre conforma-se com a marmita fria, e cabe à brisa do mar apenas o simples trabalho de enxotar “o farrapinho de sonho que teimava” (REBELO, 2010b, p. 158), deixando natimorta sua utópica revolução.

Já “Um destino”, título que conforma uma ironia em se tratando da narrativa rebeliana, trata da incômoda herança escravocrata e racial brasileira, mas apenas de forma lateral. O conto narra a história de Antônio, funcionário público preterido por sua noiva em favor de

Madeira, que também já o havia ofuscado no trabalho simplesmente por ser “doutor” e ele não. Solitário, deixando-se levar pelo acaso da vida, Antônio decide, como compensação, pedir Maria, sua lavadeira, em casamento. Logo em seguida ao aceite, o narrador dá um salto no tempo e é sarcástico ao descrever a vida que levava o novo casal: “Foram morar na casinha do Rio Comprido, muito maltratada pelo último inquilino e que a palmeira, ao lado, diminuía mais. O primeiro, muito clarinho, mas o segundo, o Luís, saíra bem à mãe” (REBELO, 2010b, p. 95). Enquanto isso, Maria, que com tudo se contentava, não percebia a frustração que seu consorte mal conseguia disfarçar por ter contraído matrimônio com uma mulher negra e socialmente inferior, termos equivalentes no conto em questão: “Mas que estúpida! Nem desconfia!... Teve vontade de descompô-la. Teve ânsias de esmurrá-la [...] Penalizou-se: coitada!...” (REBELO, 2010b, p. 96).

O que tenciono dizer é que, por mais que Rebelo se aproxime de temas inegavelmente sensíveis e complexos no tocante à sociedade e à história brasileiras, ao fim e ao cabo ele declina do ensaio sociológico e seus contos acabam por mergulhar em todo um universo humano que não tem a menor consciência das opressões que lhe recai sobre a cabeça. Assim, suas personagens perambulam como Seu João, do conto intitulado “Labirinto”, cujas “perturbações” são compartilhadas pelo próprio médico que lhe atende:

[...] Custa um pouco, meu amigo. O senhor durante quatro anos não mudou de lentes. Vai pouco a pouco. Calma. Duram muito essas perturbações. Às vezes vão a meses. São perturbações do labirinto.

Seu João riu amargo:

– Num labirinto vivo eu, doutor!

O médico abaixou os olhos pequenos que (João reparou bem) pareciam ter chorado.

– Também eu, meu amigo, também eu. Todos nós andamos num labirinto (REBELO, 2010b, p. 298-299).

Nem o maior dos esforços de análise de história social poderia revelar um “Marques Rebelo, historiador”, na linha em que Chalhoub (2003) interpretou a literatura de Machado de Assis. Isso porque Rebelo suspende aqui e acolá quaisquer ímpetus de investigação sociológica ou de posicionamento ideológico. Afinal de contas, “– Por que pensar que

escritor social é só aquele que discute salários, que conta as misérias do proletariado?”, pergunta-se Eduardo na anotação de 6 de fevereiro de 1942 (REBELO, 2009, p. 43).

Muito embora pertençam a um extrato popular, as personagens rebelianas, sobretudo as de seus contos, habitam um entremeio tão indefinido que, além de não se sentirem impelidas a revoltas ou algum inequívoco impulso de ascensão, não nos permitem depreender contradições ou tensões sociais. Compõem, enfim, um grupo que não se deve confundir com o operariado, classe que, devido ao duplo processo de industrialização e urbanização somado à “ideologia do trabalho” levados a cabo pelo governo Vargas, assumia um inédito protagonismo social no Brasil (GOMES, 1982). E, do mesmo modo, não se adéquam à definição contrária, isto é, à burguesia. Entre esses, Rebelo escolhe permanecer naquela zona umbrosa e eleger como suas as personagens que, à época, o crítico Tristão de Athayde denominou “pequenina burguesia”, por não sofrerem o suficiente para querer ascender e nem possuírem o bastante para querer se defender: “O Sr. Marques Rebelo [...] deixou de lado os extremos sociais e ficou nas entre-águas, onde os movimentos são todos amortecidos” (ATHAYDE, 1975, p. 151-152).

3 Todo dia, tudo sempre igual

Trocando em miúdos, é a “eterna vidinha das vidinhas” (REBELO, 2002b, p. 91) que vemos passar pelas páginas rebelianas. É o mundo das crianças em suas brincadeiras pelas ruas suburbanas, dos jovens e humildes casais em busca de meios para contrair matrimônio, das conversas rápidas entreouvadas nos bondes, dos baixos funcionários públicos em seus afazeres burocráticos, do sonhar acordado daqueles que pouco ou nada almejam para si próprios, do viver em pensões, do esperar no ponto do ônibus, dos apertos financeiros, dos sapatos gastos, das donas de casa que contabilizam os mantimentos da casa, das famílias simples à mesa do almoço temperado com pequenas e insignificantes preocupações interiores:

A mosca desapareceu com o safanão higiênico de dona Carlota, que imaginando lá com os seus botões: Aqui há dente de coelho... – não ousava perguntar nada. Olhava para o filho, olhava para o marido... Jorge se achava novamente a cinquenta léguas da vida, seu Santos gostava de goiabada com farinha:

– Onde está a farinha?

A mulher saiu correndo, medrosa:

– Já vai – e desculpava-se: – Não é que eu me esqueci!...

Preciso tomar fosfatos. Ando com a cabeça oca (REBELO, 2010b, p. 11),

Rebello se interessa por revelar tramas cujos contornos, de tão precários, se apagam em pouco tempo. Revelação efêmera de situações também efêmeras, portanto, cuja condição nunca é alterada, como se ele quisesse dar conta do que, por excesso de visibilidade, se torna invisível. Trata-se de um ordinário universo particular com o qual Rebello demonstra muita intimidade ao mesmo tempo em que evita invadir ou transpor a vida de seus pequenos “pobres-diabos”. Disso se depreende que, ao declinar de completar seus movimentos, Rebello se recusa a lançar mão da escrita, ou melhor, da “hermenêutica do outro” pois a alteridade apreendida por seu olhar passageiro não é tida como desvio nem tampouco como combinação insólita de elementos normativos (CERTEAU, 1982, p. 221). É, nesse sentido, uma literatura “desintelectualizada”, como se tudo o que Rebello precisasse dizer estivesse apenas nas linhas, e não nas entrelinhas (ATHAYDE, 1975, p. 152).

Voltemos ao já citado conto “Um destino”, que narra a história de uma família de subúrbio cujo cotidiano absolutamente comum nos é apresentado a partir do casal Jerome e Dona Veva. Ele é funcionário público de rendimentos medianos, ela, dona de casa. Apesar de alguns percalços corriqueiros, suas vidas seguem sem maiores sobressaltos até que o destino, leia-se a morte, lhes bate à porta. De súbito, sem quaisquer premissas nem explicações, o onisciente narrador rebeliano nos coloca diante do enterro de seu Jerome: “Resmungando, o cocheiro, encartolado, a sobrecasaca coberta de nódoas, fustigou os animais e o enterro partiu, entre o sussurro dos curiosos que se apinhavam no portão da vila, dois automóveis atrás acompanhando” (REBELO, 2010b, p. 62):

– Ele se foi, é o nosso destino, comadre, uma vontade suprema a que nada podemos opor, e como era bom com Deus está. Mas não a deixou sozinha, pense bem. E os filhinhos? E...

Dona Veva espantou os olhos gastos para seu Azevedo, que emudeceu, e, quando pensou nos seus cinco filhos, aí é que ela viu mesmo que estava sozinha e de mãos para o céu começou a gritar (REBELO, 2010b, p. 64).

No limite, é como se simplesmente não houvesse saída possível, ainda que virtual, para os “labirintos” particulares das personagens rebelianas, mas apenas ranhuras no ramerrão de todo dia, sob o qual estão irremediavelmente submetidos os seus dramas.

A rotina e a intimidade do lar, aliás, figuram entre os temas rebelianos mais recorrentes, em que personagens são amiúde apresentados em seus hábitos absolutamente alheios a qualquer tipo de cálculo, e que não chegam a ter força suficiente para representar relações de causa e efeito em suas histórias:

O jantar é a única refeição que todos fazem juntos durante a semana e durante o qual os filhos são repreendidos de várias maneiras e por variadíssimas causas. Mas, como a fome é conciliadora, tudo acaba muito bem às sete horas para seu Alfredo, que vai tirar a tora na varanda, na cadeira de balanço, e para os garotos, que voltam para o seu verdadeiro domicílio – a rua. Para dona Consuelo, não. Tem que tratar ainda da cozinha, lavar os pratos, guardar a louça, arear as panelas... O rádio está ligado na Estação do Povo – sambas, marchinhas, coisa decente, piadas de matuto, português, turco e italiano. Dona Consuelo chega a parar os seus afazeres para apreciar e rir. De vez em quando dá um palpite:

– Boa, hem?

Seu Alfredo é mais refinado:

– Assim, assim (REBELO, 2004, p. 69-70).

O narrador, que observa a cena como se membro da família fosse, dada a intimidade com que dela se inteira, parece não ser guiado por outro objetivo que não o de anotar a maneira como vivem aqueles pequenos seres que não podem suscitar no leitor nenhuma expectativa de arrebatamento. Somadas e perfiladas, essas historietas formam no horizonte uma oblíqua coesão, posto que não possuem ponto de chegada ou plano de fuga. E nisso levam a inconfundível marca do sempre irônico Rebelo, pois, “tal qual os zebus da mesma manada, ajusta[m]-se à feira dos anteriores com a uniformidade dos pés duma lacraia, o que não deixa de ser um mérito literário – a unidade!” (REBELO, 2002b, p. 91).

Em outras palavras, a própria noção de obra é paradoxal para o conjunto da ficção de Marques Rebelo, na qual a pasmaceira, ela mesma, engastada num presente tão amplo quanto arrastado, independente do

passado e desatrelada do futuro, ganha autonomia em relação aos atos das personagens e chega ao paroxismo de assumir o papel principal. Conjugando proximidade e distância, a narrativa rebeliana presta-se, portanto, a dar cabo dum vazio, ou melhor, molda a ausência de fatos e, conseqüentemente, da temporalidade daquelas vidas-coisa. Sob essa perspectiva, Rebelo age como que animado pelo mesmo espírito que anima o cronista, isto é, sua literatura se aproxima da crônica nos termos definidos por Machado de Assis, para quem esse gênero “fareja todas as coisas miúdas e grandes, e põe tudo em pratos limpos” (ASSIS, 1896² *apud* NEVES, 1995, p. 21).

E, com efeito, Rebelo experimenta um período da história no qual a fronteira entre as “coisas miúdas e grandes” se torna turva, porquanto essas afetam aquelas e nelas se fazem sentir de maneira vertiginosa. Seja como for, a impressão que temos é a de que o autor se furta deliberadamente de estabelecer qualquer tipo de hierarquia entre o graúdo e o miúdo dos eventos. Porém, mais do que isso: ele faz questão de não suprimir a particularidade da experiência cotidiana em favor da história factual. Age, assim, como Eduardo, que, em meio às tensões provocadas mundo afora pela Segunda Guerra, é sensível o suficiente para poder respeitar o íntimo e precário espaço onde se desenrolam as mínimas e mesmo as mais desimportantes contingências de seu interesse pessoal e familiar:

Dois ultimatoss: o da Liga das Nações ao governo russo, a propósito da Finlândia, e o de Vera e Lúcio a Papai Noel, exigindo bonecas, carrinho de boneca, mobílias, aparelhinhos de louças, panelinhas, automóveis de corrida e ameaçadoras bolas, que não sei se serão concedidas, dado que apartamento não é campo de futebol (REBELO, 2002a, p. 168).

É certo que para ele “o mundo tornou-se menor. Um gemido londrino é ouvido no Brasil, uma ferida no peito *maquis* faz escorrer sangue em rua carioca” (REBELO, 2002a, p. 306), e mesmo assim esses dois domínios, o do “mundo” e o da “rua” ou da casa, embora concomitantes, sustentam cada qual sua própria dinâmica, o que possibilita a esse último uma preciosa autonomia apesar da interferência exercida pelo primeiro

² ASSIS, Machado de. A=B. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 set.1896.

sobre ele. Daí também a frequente – mas apenas aparente – tranquilidade que atravessa a vida de muitas de suas personagens, manejada com sarcasmo e ternura tão finos quanto indisfarçáveis.

4 Conclusão

Com este breve ensaio, busquei demonstrar que a inclinação de Marques Rebelo para o conto possui uma íntima relação com a sua concepção da vida cotidiana. Se, em linhas gerais, convenço o leitor, encerro reafirmando que, em seu conjunto, a literatura rebeliana pode ser vista então como aquilo que Margarida de Souza Neves (1995, p. 25) chamou de “cotidiano monumentalizado”, cuja validade é por Rebelo posta à prova, a todo momento, ao relento do tempo. Paradoxalmente, no entanto, o material do qual Rebelo se utiliza é frágil demais para durar, o que demonstra um suposto dar de ombros para a permanência na memória, ou seja, para deixar um legado ou uma marca de distinção na história da literatura: “– Consola-me o pressentimento de que o mundo não precisará mais de obras-primas” (TRIGO, 1996, p. 97).

Sendo assim, entendo também que essa interpretação pode abrir caminho para se rever uma das avaliações mais recorrentes em relação a Rebelo, a saber: a de que se trata de um autor que, apesar da sua relevância, ainda resta esquecido pela crítica e, sobretudo, pelo público geral. Há que se reconhecer que, muito mais que aos críticos e leitores, cabe ao próprio Rebelo o papel de protagonista de seu próprio esquecimento. Em outras palavras: nosso autor concorreu, ele mesmo, para construir para si a memória de um escritor pouco lembrado. Isso pode ser pensado não apenas através da imagem que ele buscou constituir junto à figura de Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um sargento de milícias* e que durante muito tempo restou igualmente esquecido, mas também pelo próprio material e tratamento dado na narrativa rebeliana à vida cotidiana.

Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes de. ... Quando viu em Marques Rebelo o criador do moderno conto nacional. In: REBELO, Marques. *Oscarina*. São Paulo: Clube do Livro, 1973. p. 3-5.

ATHAYDE, Tristão de. [Marques Rebelo e o Modernismo]. *Revista Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, fase IV, ano I, n. 1, p. 148-155, out.-dez. 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FARIA, Octávio de. Três caminhos. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 11, p. 285, 1933.

GOMES, Angela Maria de Castro. A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982. p. 151-166.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da modernidade. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 9-32.

IVO, Lêdo. [Análise de *O trapicheiro*, de Marques Rebelo]. *Revista Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, fase IV, ano I, n. 1, p. 180-183, out.-dez. 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, CCBB, 1995. p. 15-31.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a.

REBELO, Marques. *A guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

REBELO, Marques. *A mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002a.

REBELO, Marques. *Contos reunidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010b.

REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

REBELO, Marques. *Marafa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

REBELO, Marques. *Melhores crônicas*. Seleção e prefácio de Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global, 2004.

REBELO, Marques. *O simples coronel Madureira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2.

REBELO, Marques. *O trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002b.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro: Relumpé-Damará, Rioarte, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 145-179.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIDAL, José Ariovaldo. *A ficção inacabada: uma leitura de Marques Rebelo*. 1997. 201 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

Do conto ao romance: o processo criativo de Lima Barreto entre a forma literária e o suporte

From the short story to the novel: Lima Barreto's creative process between the literary form and support

Elizabeth Gonzaga Lima

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador/Jacobina / Brasil

betylyma@gmail.com

Resumo: O artigo objetiva examinar o processo criativo de Lima Barreto em relação à forma literária conto. As anotações esparsas em seu *Diário íntimo* (1956) apresentam alguns aspectos da construção ficcional de *Clara dos Anjos*, concebido como conto, folhetim e romance. Os procedimentos relatados pelo escritor lembram, de certa maneira, “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe (1981), ao revelar seu *modus operandi* na elaboração ficcional. O recorte escolhido, o conto “Clara dos Anjos”, foi publicado em revista, migrou para o texto seriado do folhetim e finalizou sua trajetória no formato livro. A análise pretende demonstrar que, no processo criativo desse texto ficcional de Lima Barreto, articula-se o trânsito entre forma literária e suporte, que em última instância fundamenta sua constante experimentação estética.

Palavras-chave: Lima Barreto; Clara dos Anjos; conto; forma literária, processo criativo; experimentação estética.

Abstract: This article aims at examining Lima Barreto's creative process in regard to the literary genre of the short story. In his *Diário íntimo* (1956), the sparse notes feature aspects of the fictional piece *Clara dos Anjos*, conceived as short story, *feuilleton* and novel. The author's procedures recall, to a certain extent, “The philosophy of composition”

by Edgar Allan Poe (1981) insofar as they point to the *modus operandi* to fiction construction. The selected corpus, namely the short story “Clara dos Anjos”, was first published in a magazine, subsequently published as *feuilleton* and finally as a book. The analysis aims at demonstrating that the creative process of this fictional text by Lima Barreto articulated the shift between literary form and support, which ultimately grounds his constant aesthetic experimentation.

Keywords: Lima Barreto; Clara dos Anjos; short story; literary form; creative process, aesthetic experimentation.

Recebido em 23 de maio de 2016.

Aprovado em 5 de agosto de 2016.

1 A forma literária conto: deslizando e sem leis

Desde tempos imemoriais, os contos, sejam orais, sejam escritos, fascinam um público cativo deste tipo de narrativa, como na emblemática sedução vivenciada pelo sultão Schariah, das *Mil e uma noites*. Esta forma literária é considerada uma das mais antigas e dinâmicas da prosa de ficção por adaptar-se às diversas transformações culturais, sociais e estéticas. A volatilidade, como característica intrínseca dessa narrativa, aponta para um aspecto de imprecisão de seus contornos, dificultando definições em virtude de uma interface híbrida que se contamina facilmente por outros gêneros. Tal circunstância propicia a observadores argutos como Mário de Andrade ironizar: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade” (ANDRADE, 2015, p. 13).

A observação de Mário de Andrade, ainda que em tom jocoso, revela uma dúvida que tem instigado escritores e teóricos ao empreenderem uma constante busca para compreender a configuração escorregadia desta narrativa curta. Dentre os escritores, destaca-se o norte-americano Edgar Allan Poe, considerado precursor da teoria sobre o conto no século XIX com a resenha de *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, publicada em 1843. Quase um ano depois, Allan Poe escreve um de seus textos de referência, “A filosofia da composição” (1981),

em que retoma os fundamentos da escrita breve e revela o esquema de composição do poema “O corvo”, demonstrando uma atitude moderna, ainda que controversa, ao assumir que o processo criativo não é oriundo da intuição ou do acaso, mas antes é regido pela precisão matemática e pelo intuito de agradar crítica e público. Na construção do procedimento criativo, Poe (1981) considera a relevância da extensão da narrativa curta, seja um poema, seja um conto: “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão” (POE, 1981, p. 912). A unidade de efeito ou de impressão seria necessária para capturar rapidamente a “alma” do leitor, devendo a leitura ser feita de uma única assentada e, como ressaltou na resenha, é preciso levar em consideração a força que deriva da totalidade de uma narrativa curta.

Se Poe (1981, p. 912) entende como essencial em uma narrativa “certo efeito único e singular”, o escritor russo Anton Tchekov postula que o conto deve produzir no leitor o “efeito de totalidade” (ANGELIDES, 1995). Em carta de 10 de maio de 1886 a Aleksandr P. Tchekov, o contista enumera aspectos que considera fundamentais para a elaboração de um conto: “1 ausência de palavrório prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2 objetividade total; 3 veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4 brevidade extrema; 5 ousadia e originalidade – fuga dos chavões; 6 sinceridade” (ANGELIDES, 1995, p. 52). Somando-se a esses critérios, o conto não deveria permitir sobras de personagens, tudo que fosse desnecessário deveria ser eliminado.

Na esteira de Poe e Tchekov, já no século XX, o escritor argentino Júlio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, reconhece, de saída, que não há leis que regem o conto, cabendo, em vez disso, falar de pontos de vista, ou “de certas constantes que dão estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (CORTÁZAR, 2006, p. 150). A fim de explicar seu entendimento, o escritor recorre à imagem de duas técnicas que foram absorvidas pela comunicação de massa, o cinema e a fotografia, estabelecendo uma analogia com o romance e o conto:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o clima da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista

sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Essas tentativas de delimitar o conto, perscrutar sua natureza independentem de nacionalidades, gostos ou valores. O objeto continua escorregando das mãos de especialistas e de leitores curiosos, cuja recepção do assunto ainda não foi investigada de forma mais verticalizada. Por mais que as abordagens tragam como elemento estruturante o efeito da brevidade, constata-se que o conto se assenta sobre terreno fronteiriço e, provavelmente por este aspecto, venha sendo cercado pela compulsão humana de enquadrar, de buscar origens, de desvendar os segredos da caixa-preta de sua construção. Todavia, quanto mais se tenta cercar este gênero, mais ele escapa – e essa tem sido a sorte dos leitores, a sedução por uma forma literária fugidia, que potencializa seu dinamismo e renovação constante. Nesta perspectiva, o trabalho pretende analisar o processo criativo de Lima Barreto na construção ficcional de *Clara dos Anjos*, narrativa que surge na forma literária conto e se desdobra em folhetim e romance.

2 Breve nota sobre o conto na literatura brasileira

A notícia do conto na literatura brasileira é imprecisa, como denota o comentário de Armando Moreno em *A biologia do conto*, ao considerar que os primeiros contistas teriam sido “Joaquim Norberto em 1841 com o conto ‘As duas órfãs’, Justiniano José da Rocha com ‘A caixa e o tinteiro’ em 1836 ou, em 1837 com ‘Um sonho’ Pereira da Silva ou Martins Pena” (MORENO, 1987, p. 446). Em *Os precursores do conto no Brasil*, Barbosa Lima Sobrinho utiliza o critério histórico, sem estabelecer juízo estético de valor para noticiar a formação do conto literário no Brasil, reunindo nomes como Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho, Josino Nascimento Silva, entre outros: “Estamos apenas enumerando poemas, romances, novelas e contos, que apareceram nessa época a que nos reportamos” (LIMA SOBRINHO, 1961, p. 22).

A ficção romântica desponta no Brasil no primeiro quartel do século XIX, comprometida com a instauração do discurso da identidade nacional. Escritores como José de Alencar empreendem

uma cartografia geográfico-literária do Brasil, tornando o regionalismo uma das características estruturantes de nossa literatura. Já na segunda metade daquele século surge Machado de Assis, um dos maiores expoentes da história da literatura brasileira, desenvolvendo uma prosa de ficção madura e sofisticada para os padrões da época, seja no conto, seja no romance. Entretanto, ainda que escrevesse sob os influxos do romantismo, Machado fugiu ao lugar-comum do regionalismo, oxigenando a representação literária brasileira ao trabalhar linguagem, temas, personagens e narrador com um maior nível de complexidade, inovar com *flashes* metalinguísticos, manejar com propriedade a ironia, escapar do “instinto de nacionalidade”, focalizar a contradição humana. Contos como “O alienista”, “Igreja do diabo”, “Teoria do medalhão”, “Causa secreta” e “A cartomante” justificam a alcunha “Bruxo do Cosme Velho”, tal a alquimia ficcional desenvolvida em sua prosa.

No período finissecular e nas primeiras décadas do século XX, emerge um elenco de contistas de estilos diversificados, como Lima Barreto, João do Rio, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, que de maneira pulverizada desenvolveram temáticas e estéticas díspares. Mas a que se pode atribuir este crescimento exponencial no número de escritores de contos? A questão não é simples, são diversos fatores combinados. No entanto, é notório que o avanço da imprensa empresarial e a demanda dos leitores por conteúdo abriram espaços nas folhas diárias para esta narrativa curta, que se encaixava muito bem ao formato do jornal. Essa circunstância foi apontada por Tchekov, que enxergava na expansão da imprensa ao longo do século XIX o provável motivo para o aumento da produção de contos. A associação entre imprensa e discurso literário sinaliza para a modernização literária, visto que a evolução das técnicas de impressão delinea, de certa maneira, os caminhos da escrita da literatura naquele contexto (BROCA, 1975).

O suporte jornal se conforma aos fundamentos da narrativa curta apontados por Allan Poe (1981), Tchekov (cf. ANGELIDES, 1995) e Cortázar (2006): brevidade, objetividade e totalidade. O conto passa a dividir espaço com os anúncios, as notícias e as reportagens. Instaure-se uma relação entre as duas linguagens: “A boa forma de informação imita a forma do conto, e a boa forma do conto imita a informação, finge que é pura informação: o conto quer ser notícia de jornal, a notícia de jornal quer ser conto” (GALVÃO, 1983, p. 167). A pertinência da observação da estudiosa pode ser constatada nos contos de João do Rio, cuja escrita

incorporou os seustos de um repórter em seus dois livros de contos: *Dentro da noite*, que apresenta um desfile de situações bizarras empreendidas pela elite da *Belle Époque* na busca desenfreada por experiências sexuais inusitadas; e *A mulher e os espelhos*, no qual o escritor ficcionaliza uma galeria de mulheres, em sua maioria prostitutas. Não há como negar que a reportagem, gênero de que João do Rio esteve na vanguarda, tornou-se matéria-prima para os contos, daí em alguns momentos o tom jornalístico contaminar a dicção do contista:

Dizem que outros trechos urbanos resistem à civilização normalizadora, mantendo, apesar de tudo, a personalidade. Estávamos num ponto de movimento extraordinário, com iluminação escandalosa dos teatros; por todos os lados, o turbilhão de conduções correndo, buzinando, rolando entre a multidão densa. E, entretanto, a praça mantinha as suas horrendas tradições (RIO, 1995, p. 26).

O estilo de João do Rio atesta a afirmação de Walnice Galvão (1983, p. 171) acerca dessa zona fronteira entre o jornalismo e a literatura: “O conto já arremeda o jornal, não mais porque queira parecer-se com ele, mas sim porque quer parodiá-lo, maximizar os efeitos dele, tomar os elementos fragmentados do seu discurso para brincar com eles”. Nessa esteira da junção das linguagens jornalística e literária, Lima Barreto mostra-se, assim como João do Rio e outros contemporâneos, um prolífico cronista, mesclando a narrativa ficcional ao universo das notícias. Morador do subúrbio de Todos os Santos, andarilho urbano contumaz, compreendia muito bem a cisão da cidade entre suburbanos e “botafoganos”, circunstância que terminou inspirando muitas de suas páginas críticas.

3 Lima Barreto, o suporte e a escrita literária

Lima Barreto começou muito jovem a colaborar na imprensa. O princípio dos anos 1900 era um momento efervescente para os literatos nas redações dos jornais. Nesse período, o texto literário passou a ser uma espécie de mercadoria que o escritor comercializava com os editores de periódicos. Logo o romancista captou que o suporte jornal poderia proporcionar em sua carreira certa visibilidade e dinheiro rápido, encurtar o caminho para a publicação de um livro, signo de prestígio

naquele contexto, e ainda promover sua aceitação nas rodas boêmias e nas associações dos homens de letras.

O estudioso e o leitor interessados notarão no conjunto da produção do escritor que a relação com a imprensa é vital para sua vivência no universo literário. A escrita das crônicas sobre a vida da cidade, de forma crítica, por vezes irônica e sarcástica, terminou por permitir ao autor desenvolver um *modus operandi* de criação, no sentido proposto por Allan Poe (1981). Observa-se no processo criativo de Lima Barreto a articulação entre forma literária e suporte; no entanto, essa relação nunca foi pacífica para o escritor carioca. A princípio sua condição social limitava as possibilidades de colaboração em grandes jornais e a participação em grupos seletos de escritores contratados por editoras renomadas, como Olavo Bilac, Coelho Neto e João do Rio. Em 20 de abril de 1914, em seu *Diário íntimo*, Lima Barreto desabafa: “Hoje, pus-me a ler velhos números do *Mercure de France*. Lembro-me bem que os lia antes de escrever o meu primeiro livro. Publiquei-o em 1909. Até hoje, nada adiantei. Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada” (BARRETO, 1956d, p. 171).

Algumas de suas publicações foram custeadas com recursos próprios. Assim, durante o tempo que separa sua morte da redescoberta de seu acervo por Francisco de Assis Barbosa, e mesmo depois, as reedições de suas obras foram marcadas por problemas de ortografia, de cotejo dos textos, entre outros. Não há aqui nenhuma censura ou crítica aos organizadores ou editores, pois é fato notório o estado precário em que os manuscritos de Lima Barreto foram encontrados. Além disso, os inúmeros periódicos e revistas em que publicou ao longo de sua carreira não mantinham política de conservação da memória com organização de arquivos. Dessa maneira, muitos textos se perderam. Ademais, uma questão estética que ainda desafia os estudiosos que se acercam de sua produção diz respeito à constante hibridação elaborada pelo escritor em contos e crônicas.

Com a organização de sua obra em dezessete volumes por Francisco de Assis Barbosa, pela Editora Brasiliense, em 1956 (daquilo que se pôde resgatar e ordenar), confirmou-se a fertilidade de sua produção, assim como foi possível constatar que diversas anotações de seu diário terminavam se configurando como inspiração para uma crônica ou um conto, como revela este comentário: “Fazer um conto. Pelino, quando vê um sujeito ser fulminado pelo fio elétrico” (BARRETO, 1956d,

p. 175). A ideia surge de um recorte de jornal sobre a inauguração da iluminação elétrica “em qualquer cidade”, onde consta o seguinte aviso: “Perigo! Quem tocar nestes fios cairá fulminado. Pena de prisão e multa para os contraventores.” Percebe-se que o mote para o conto se origina de um aviso de teor *nonsense* veiculado pelo jornal, que encontra a veia criativa e sarcástica do escritor. O comentário do autor é indício de que o *Diário íntimo* era espaço de tentativas de criação ficcional, numa busca constante de concretizar a escrita, ainda que a esperança de publicação fosse opaca, até pela precariedade do mercado editorial acanhado e elitista, que privilegiava a publicação de escritores consagrados, canonizados e incensados pelos jornais e academias.

Quando se trata de pensar o conto no conjunto da produção de Lima Barreto, “O homem que sabia javanês” talvez seja o mais conhecido do público leitor: adaptado em 1994 para uma série da Rede Globo, em quadrinhos pela Companhia das Letras, consta sempre em livros didáticos e coletâneas. O golpista Castelo, protagonista do conto, representa o arrivismo que emergiu com a Proclamação da República. Outro conto que terminou migrando para a narrativa televisual foi “A nova Califórnia”. Ácida crítica à ambição social desmedida, tornou-se base para o enredo da telenovela *Fera ferida*, de Aguinaldo Silva, em 1992. O conto “Dentes negros cabelos azuis”, no conjunto de sua produção contística, destaca-se por ser esteticamente muito bem-acabado, ao ficcionalizar criticamente a intolerância à diferença. Ainda que esses sejam os mais conhecidos do público leitor, o escritor desenvolveu o gênero com fôlego, e algumas vezes o conto se tornava parte de um processo de composição de uma narrativa maior, como atestam os romances *Clara dos Anjos* e *Numa e a Ninfa*,¹ que também foram publicados como contos.

Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, reflete sobre o quanto seria interessante um autor pormenorizar o passo a passo dos processos de sua composição, mas ressalva:

¹ O conto “Numa e a Ninfa” foi publicado originalmente na página 2 da *Gazeta da Tarde*, ano III, n. 658, de 3 de junho de 1911, e depois no livro de contos *Histórias e sonhos*. O folhetim apareceu em *A noite* em março de 1915. Já o romance foi publicado pela Brasiliense em 1956. Esta obra segue o mesmo percurso criativo de *Clara dos Anjos*, contudo não foi objeto deste trabalho em função do espaço para o artigo.

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança (POE, 1981, p. 912).

Ainda que Lima Barreto não tenha deixado conscientemente um roteiro de seu processo criativo, este acabou sendo revelado com a descoberta de seus manuscritos, encontrados em tiras de papel, cadernos e bulas de remédio. Ao tomar conhecimento desses e de outros materiais, Assis Barbosa (1988) obteve a autorização da família para adquirir o espólio da produção literária do escritor e em seguida publicá-lo. E com a organização da narrativa autobiográfica, as anotações revelaram uma série de embriões de textos ficcionais, sendo que alguns não foram levados adiante, permaneceram como esboços, e outros, que surgiram como ideias e comentários soltos, terminaram sendo concluídos, como demonstra o processo de construção de *Clara dos Anjos*.

4 “Clara dos Anjos”: o conto

É possível levantar a hipótese de que essa personagem tenha se tornado para o escritor um desafio criativo que se prolongaria de 1903 a 1922, ano de sua morte. Os primeiros lampejos do projeto se iniciaram com anotações soltas no *Diário íntimo* em 1903, e depois como texto inacabado em 1904. Em 1919, torna-se conto e é publicado pela *Revista América Latina*. Em 1920, aparece no livro de contos *Histórias e sonhos*, publicado pela *A Noite*, para em seguida, após a morte do escritor em 1922, ser publicado de fevereiro de 1923 a maio de 1924, como folhetim em dezesseis números da *Revista Souza Cruz*. Já em 1948, a trajetória das edições de *Clara dos Anjos* ganha sua primeira edição em livro, pela Editora Mérito.

O nome “Clara” havia aparecido em esboço de um texto que Lima Barreto jamais concluiu. Ela seria mãe de Tito, provável protagonista de uma ficção a ser desenvolvida. Em 1904, aparecem as seguintes notas: “Clara dos Anjos, mulher, mulata, 23 anos”, “David Carvalho casa-se mais tarde com Clara, a quem vem conhecer na festa dos Cardosos, na Penha, por ocasião do São João, David, sem ofício certo, é tudo, mais ainda jogador, bêbedo, etc. Dá cabo dos 50 contos de Clara” (BARRETO, 1956d, p. 58).

Em outra anotação, Clara é amigada de um pedreiro de 50 anos, José Portilho, e tem uma filha, Iracema, que foge com um cabo de polícia. Nota-se que o fim reservado a este embrião ficcional é a doença e o envelhecimento de José Portilho, o que termina obrigando Clara a lavar e a engomar para sustentá-lo, enquanto no “terreiro da estalagem em que moram ela canta uma trova qualquer em um belo dia de sol” (BARRETO, 1956d, p. 58), final marcado pela ironia do narrador e pelo conformismo da personagem.

Outras anotações soltas podem ser encontradas no *Diário íntimo* a respeito da personagem Clara, mas uma em particular chama a atenção do leitor pelo modo sistemático que o escritor elabora as datas para cada acontecimento na vida de Clara. Outro ponto a se ressaltar é que enquanto no conto, no folhetim e no romance não existem cronologias precisas, nestas notas o romancista não somente as especifica, mas as relaciona a acontecimentos:

	1903
Época:	1874 a 1905
	29
Clara Nasceu	1868.
Morte do pai	1887.
Deflorada	1888 (12 ou 13 de maio).
Dá à luz	1889.
Deixada	1892.
Casada	1894.
Viúva	1899.
Amigada de novo	1900.

(BARRETO, 1956d, p. 58)

Pode-se levantar a hipótese, dentre outras possíveis, de que a ideia fixa de Lima Barreto no exercício criativo de Clara seria fruto da sua constante preocupação com a irmã; a personagem, assim, funcionaria como uma espécie de denúncia da condição da mulher de cor em sua sociedade excludente, machista e preconceituosa. É possível inferir esta conjectura no relato de 3 de janeiro de 1904, quando o escritor manifesta insatisfação com o comportamento de Evangelina:

Minha irmã esquecida que como mulata que se quer salvar, deve ter certo recato, uma certa timidez, se atira ou se quer atirar a toda espécie de namoros, mais ou menos mal intencionados (*sic*) que lhe aparecem. [...] Se minha irmã não fosse de cor, eu não me importaria, mas sendo dá-me cuidados, pois que, de mim para mim, que conheço essa nossa sociedade, foge-me o pensamento ao atinar porque eles as requestam (BARRETO, 1956d, p. 76).

Em 1904, *Clara dos Anjos* recebe uma versão incompleta que talvez seja a mais melodramática em relação ao conto e ao romance, pois nela o pai de Clara, Manuel dos Anjos, morre já no princípio da história e a mãe, Florência, envelhecida e doente, necessita que a jovem trabalhe em um ateliê de costura para ajudar no sustento da casa. E a caminho do trabalho no centro da cidade ela acaba conhecendo seu sedutor e algoz, nomeado pelo narrador de “rapazola”, “adolescente”, que a deflora e ainda deixa o caminho livre no quarto de encontros para que um de seus comparsas abuse da moça:

O latagão do outro lado armava o salto para um lado e outro, no fim de enganchá-la. Por fim, de um salto, agarrou-lhe pela toalha, que ela tinha ao redor do pescoço, que lhe ficou nas mãos. Enfurecido, ele corria da direita para a esquerda, atrás de Clara, saltava a cama, enganava-a, e sempre a rapariga, murmurando pedidos, escapava dos seus botes, com um seguro instinto de conservação. Por fim, já sentindo que as forças lhe iam faltar, Clara pôs-se a gritar por socorro; gritou uma, duas, três, seis vezes, ao fim das quais, violentamente empurrada, a porta do quarto se abriu, e algumas pessoas entraram e levaram os dois até o rondante e daí para a subdelegacia (BARRETO, 1956a, p. 282).

Em 1919, a *Revista América Latina* publica o conto “Clara dos Anjos”. Não há indicação nas anotações do escritor acerca da razão para o conto ter sido lançado na revista e não em jornal ou livro. É fato conhecido, entretanto, a urgência financeira de Lima Barreto na publicação de seus textos, daí capitalizar a publicação em revistas, levando em consideração a rapidez com que este tipo de periódico colocava a narrativa em cena. Esta circunstância pode ser constatada em seu *Diário íntimo*, ao confessar que escreveu *Numa e a Ninfa* em vinte e cinco dias sem copiar ou recopiar nenhum capítulo: “Eu tinha pressa de entregá-lo, para ver se o Marinho me pagava logo, mas não foi assim e recebi o dinheiro aos poucos. Escrevi-o em outubro de 1914. O Marinho era diretor de *A Noite*” (BARRETO, 1956d, p. 182).

Se o procedimento composicional do “efeito único e singular” defendido por Allan Poe (1981) para uma narrativa curta for observado no conto “Clara dos Anjos”, as primeiras linhas não propiciam este efeito, isto é, não fisgam rapidamente o leitor, pois de saída o narrador apresenta a descrição de alguns tipos que constroem a paisagem humana do conto. Estas personagens não ocupam nenhuma função direta ou significativa e são apresentadas pelo narrador como moradores locais: Sr. Nascimento, da venda, Mr. Sharp, pastor protestante, J. Amarante, o poeta. A descrição funciona mais para situar o leitor em relação à ambientação do local, o subúrbio do Rio de Janeiro. Contemporaneamente este espaço escolhido para desenrolar o conto não causaria surpresa ao público leitor, mas em fins de século XIX o subúrbio não era o local preferido de romancistas e contistas para desenvolver seus enredos, pois representava as margens, as franjas da cidade do Rio, que o poder público queria ocultar. Esse local serviu como “refúgio de infelizes”, na expressão de Lima Barreto em “Clara dos Anjos”, no período em que a cidade vivenciou o chamado “Bota-abaixo”, quando transformações arquitetônicas radicais empurraram os mais pobres que viviam em cortiços e freges para as localidades mais afastadas, formando-se assim o subúrbio, embrião da favela carioca. Ao utilizar o subúrbio como espaço literário, ao representá-lo ficcionalmente, Lima Barreto estabeleceu um corte na literatura do período e possivelmente na literatura brasileira, pois este procedimento era diferente do de seus contemporâneos, que preferiam os casarões de Botafogo e as ruas do centro, como a rua do Ouvidor. Assim, o autor de *Policarpo Quaresma* tentava iluminar a zona de sombra no espaço suburbano que o brilho da *Belle Époque* carioca buscava ofuscar.

Ainda que seja uma ficção curta, o conto pode apresentar zonas fronteiriças com outras formas literárias. Aquela que se sobressai nesta narrativa é a crônica, em sua preferência por trazer cenas aparentemente banais: “A rua desenvolvia-se no plano e quando chovia, encharcava que nem em um pântano, entretanto era povoada e dela se descortinava um lindo panorama de montanhas que pareciam cercá-la de todos os lados, embora a grande distância. Tinha boas casas a rua” (BARRETO, 1956b, p. 180). No texto inacabado de 1904, em quatro capítulos, o autor desloca Clara do subúrbio para o centro da cidade. Já no conto de 1919, o desenrolar do drama limita-se à casa dos pais, Joaquim e Engrácia dos Anjos. Um olhar mais pragmático para este procedimento demonstrará que a descrição não traz, a princípio, nenhuma contribuição relevante para o argumento. No entanto, este conto obedece a um dos critérios estabelecidos pelos analistas desta forma literária, como Júlio Cortázar (2006, p. 151): “o conto parte da noção do limite, e, em primeiro lugar, do limite físico”.

Um dos critérios mais conhecidos e citados do texto de Cortázar (2006, p. 152) é uma analogia esportiva para ilustrar o efeito instantâneo que o conto pode suscitar no leitor: “nesse combate apaixonante que se trava entre o texto e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knockout*”. O *knockout* no leitor do conto de “Clara dos Anjos” vai se estabelecer com a chegada da personagem Júlio Costa. Modinheiro afamado nas vizinhanças, passa a frequentar a casa de Clara e é tomado pelo desejo libidinoso pela doce jovem, que em sua inocência e puerilidade não percebe o que estava brotando naquele instante: “Apresentado aos donos da casa e à filha, ninguém notou o olhar guloso que deitou para os seios empinados de Clara [...] não deixava de devorar com os olhos os bamboleios de quadris de Clarinha, quando dançava” (BARRETO, 1956b, p. 184). Economizando situações intermediárias, o autor logo estabelece a aproximação entre Júlio Costa e Clara. O encontro na janela soa aparentemente fortuito, quando o modinheiro passa em frente à casa da família após entrar no círculo dos comensais do patriarca Joaquim dos Anjos. No entanto, fica evidente para o leitor que está em curso um jogo de sedução de um homem experiente e mau caráter e uma adolescente cheia de sonhos e pensamentos românticos: “foram pequenas frases, galanteios trocados às escondidas, para afinal vir a fatídica carta. Ela recebeu, meteu-a no seio

e, ao deitar-se leu-a sob a luz da vela, medrosa e palpitante” (BARRETO, 1956b, p. 186).

A missiva é elemento dos mais simbólicos na ficção do século XIX, especialmente nos folhetins, que exploravam este artifício para armar conflitos entre amantes separados por questões sociais ou conjugais. As palavras de Júlio na carta trouxeram sensações até então desconhecidas para Clara: “Ele falava com tanta paixão... ofegava, suspirava, chorava, e os seus seios duros estouravam de virgindade e de ansiedade de amar” (BARRETO, 1956b, p. 187). Nem a fama de conquistador e os comentários de que já havia deflorado algumas moças negras da vizinhança, nem a vigilância constante de seus pais levaram Clara a duvidar das palavras de Júlio ou não aceitar a sedução que se tornava quase um cerco.

Em outra carta chorosa, Júlio relata que a mãe tinha descoberto o romance e insinua: “confessei tudo a mamãe que lhe amava muito e fazia por você as maiores violências [...] Pense bem e veja se estás resolvida a fazer o que lhe pedi na última cartinha” (BARRETO, 1956b, p. 189). Depois de aquiescer aos pedidos de Júlio, Clara passa a recebê-lo em seus aposentos durante noites seguidas e “um belo dia, Clara sentiu alguma coisa de estranho no ventre” (BARRETO, 1956b, p. 190). Júlio vai diminuindo as visitas aos aposentos da romântica Clara, às cantorias de Joaquim dos Anjos aos domingos e, por fim, desaparece. Depois de Engrácia descobrir a gravidez, Clara propõe antes de contar ao pai conversar com a mãe de Júlio para pedir que ele se casasse com ela. Recebida com estranheza na casa do sedutor, no meio da conversa é surpreendida pela rispidez de Inês: “– Ora esta! Você não se enxerga! Você não vê mesmo que meu filho não é para casar com gente da laia de você!” (BARRETO, 1956b, p. 191). As palavras da mãe de Júlio funcionam para Clara como o pano que cai, a percepção da diferença, entendida como inferioridade, atingindo a protagonista com a dor da consciência de si em um mundo hostil.

Segundo Ricardo Piglia em *Formas breves*, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 93). Em “Clara dos Anjos”, o que estava oculto para a protagonista era sua visceral inferioridade social, ocultada por sua alienação e pelos cuidados inúteis de seus pais, que impediram a jovem de conhecer a realidade

brutal dos preconceitos que impregnavam a sociedade e produziam marcas indeléveis em sua existência. A “verdade secreta” a que alude Piglia (2004) instaura nesse conto uma espécie de reconhecimento, fator trágico enfrentado por Clara: “Foi ao encontro da mãe. Não lhe disse nada; abraçou-a chorando. A mãe também chorou e, quando Clara parou de chorar, entre soluços, disse: – Mamãe, eu não sou nada nesta vida” (BARRETO, 1956b, p. 191).

Piglia (2004, p. 90) observa em suas teses sobre o conto que este tem “caráter duplo” e é “um relato que encerra um relato secreto”. Em “Clara dos Anjos”, o relato secreto mostra-se evidente ao leitor, mas não para a personagem, isto é, a protagonista seria seduzida e enganada pela alienação existencial, alimentada pelo som mavioso e romântico das modinhas e pela crença no amor idealizado. O narrador tece a trama acentuando as diferenças entre ela e o sedutor Júlio Costa, este com atitudes ardilosas, dominando o jogo de sedução, enquanto Clara, absorta pela paixão, não percebia que outro relato se tecia paralelamente, ou seja, a ilusão amorosa de mais outra jovem negra vítima de Júlio Costa.

5 Clara dos Anjos: o folhetim e o romance

Se o conto busca a objetividade, a brevidade e o efeito de intensidade, o folhetim se estende no tempo, com as publicações fatiadas nos jornais e revistas. Esses suportes têm, como processo técnico, forma e fins diferenciados. Enquanto no suporte jornal o folhetim conta com a recepção imediata e diária do leitor, na revista, a distância temporal entre um número e outro termina por afetar essa recepção.

Com a expansão dos meios de comunicação e o aumento do número de alfabetizados no Brasil, os romances em folhetim, assim como na França, obtiveram uma trajetória de sucesso entre leitores ao longo de muitos anos e possibilitaram às classes populares o acesso à leitura literária, o que antes era privilégio de classes mais abastadas. Contudo, é necessário ressaltar que o interesse popular por esse tipo de texto também foi despertado em virtude das inovações estéticas dessa forma ficcional, que privilegiava o melodramático, mesclado a um tom mais divertido e um enredo mais leve (MEYER, 2006). Por sua vez, os escritores deveriam cumprir as exigências do editor no que tangia ao espaço gráfico e comercial dos periódicos. O folhetim, fruto das demandas do jornal, convertia-se em mercadoria, e os escritores negociavam seus

textos, que eram submetidos por semanas ou meses ao público leitor. Dependendo da recepção, o escritor teria mais algum tempo de fama e de trabalho remunerado.

Machado de Assis, em sua crônica “Folhetinista”, considera que o folhetim nasceu do jornal. Assim, a princípio um jornalista, o folhetinista caracteriza-se como “a fusão admirável do útil e do fútil. O parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (ASSIS, 2013, p. 44). Já Lima Barreto (1956f, p. 151), com sua verve ácida, declarava: “Não sei o que tem o tal gênero folhetim de tão estritamente atual, do momento, do minuto em que é escrito que, passado esse fugace instante, rançam (*sic*) logo e perdem o sabor. Considerem que eu já fiz, faço e farei folhetins...”

Apesar do tom crítico, praticamente o conjunto da produção literária de Lima Barreto foi publicado como folhetins: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* saiu nos quatro números da *Revista Floreal*, entre 1907-1908; *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi publicado no *Jornal do Comércio* entre 11 de agosto e 10 de novembro de 1911; o periódico *A Noite* levou a público *Numa e a Ninfa* de 15 de março a 26 de julho de 1915; e *Clara dos Anjos* foi publicado de fevereiro de 1923 a maio de 1924 na *Revista Souza Cruz*, logo após a morte de Lima Barreto. Este último já deveria ter ido a lume em 1922, pois em 7 de janeiro do mesmo ano, no *Semanário ABC*, o escritor informara que havia começado o romance *Clara dos Anjos* e prometera ao amigo Herbert Moses “publicar na *Revista Souza Cruz*” (BARRETO, 1956e, p. 171), mas terminou publicando “O carteiro”, primeiro capítulo da obra, na *Revista Mundo Literário*, em maio de 1922, anunciado como página inédita do romance.

A publicação de *Clara dos Anjos* na *Revista Souza Cruz*, de fevereiro de 1923 a maio de 1924, tornou-se uma homenagem a Lima Barreto, que havia morrido em novembro de 1922. O formato folhetim não seguia nesta publicação a tradição do texto fatiado no jornal. Como a revista tinha periodicidade mensal, a narrativa não contava com uma recepção imediata por parte do leitor. Tratava-se, na verdade, de um romance no formato de folhetim, com a seriação de capítulos e o tradicional “continua”. No conteúdo vislumbram-se componentes folhetinescos, com tintas mais carregadas no tom melodramático, típico deste gênero textual, como a paixão desmedida de Clara dos Anjos por Cassi Jones, a vingança de Cassi ao assassinar Marramaque, a trama urdida por Cassi para conquistar Clara com intuito sexual, a fuga do

vilão, a humilhação de Clara diante da família do pilantra, a figura trágica e melancólica do poeta Leonardo Flores e a morte violenta do padrinho de Clara. Além desses, outros ingredientes folhetinescos típicos não faltam em *Clara dos Anjos*, como a virgem violada e abandonada depois da gravidez.

É possível conjecturar que Lima Barreto visava publicar a narrativa em folhetim, em virtude de suas constantes colaborações em revistas que demandavam esse tipo de texto, daí ser possível vislumbrar que o suporte, nesse caso, a revista, estabelecia uma relação direta com a forma desenvolvida pelo escritor, haja vista as diversas tentativas de elaborar *Clara dos Anjos*, replicando no processo criativo a própria construção do folhetim, com idas e vindas. Nota-se ainda no texto a presença de aspectos típicos do folhetim, como os elencados por Meyer (2006): “realista-sentimental” e “judiciário-policialesco”. No entanto, a narrativa opera uma ruptura com o folhetim no que diz respeito ao final. Tradicionalmente o folhetim premia os bons, castiga os maus e o desenlace converge para final feliz; porém, em *Clara dos Anjos* não há prêmio nem castigo. Cassi trama, comete assassinato, abusa sexualmente de mulheres, mas consegue fugir ileso. Clara é iludida, abusada e termina grávida, humilhada e sem perspectivas de futuro. Enquanto no conto as pinceladas rápidas não permitem ao leitor perceber de modo mais significativo o efeito do melodrama, no folhetim o final arrasta-se, terminando por ressaltar ainda mais o tom dramático.

Em 1948, *Clara dos Anjos* assume a forma de romance no suporte livro pela Editora Mérito. No conjunto dos romances de Lima Barreto, Clara é a única protagonista mulher, duplo feminino, por assim dizer, do jovem Isaías Caminha, vítima da ilusão dos acenos do poder e da vontade individual em uma sociedade sob a égide da Ordem e do Progresso. Mas enquanto a trajetória romanesca de Isaías converge para o sofrido aprendizado e a adaptação ao ambiente externo, Clara sucumbe à hostilidade do meio.

Depois de décadas de romances rurais, regionalistas ou do cesto de costura dos casarões da corte, Lima Barreto desenvolve o romance urbano ou, mais especificamente, suburbano, espaço escolhido para fazer transitar uma galeria de personagens até então invisibilizados pela literatura brasileira do período, como violeiros, capangas, pequenos servidores públicos, poetas fracassados, jovens mulatas iludidas.

O romance é uma forma literária mais elástica, podendo abrigar outros formatos sem perder sua essência. Igualmente, o gênero romance é sensível aos movimentos históricos e sociais, incorporando esteticamente as características culturais e sociais do contexto que representa. Na experimentação empreendida por Lima Barreto em sua produção, o romance configura-se como uma forma mais propícia ao processo criativo.

De acordo com Marthe Robert (2007, p. 14), o romance pode lançar mão da descrição, da narração, desenvolver simultaneamente “fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia”, e finaliza: “nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço” (ROBERT, 2007, p. 14). A concepção ficcional última de romance para *Clara dos Anjos* permitiu a Lima Barreto desenvolver tramas paralelas, como as de Marramaque, Lafões, Leonardo Flores e Cassi Jones. Enquanto o conto apresenta rapidamente o sedutor de Clara e a trama para conquistá-la, o romance aprofunda essas questões, tecendo aspectos dramáticos que envolvem violência, assassinato, traições e mentiras. O drama social se amplia na consciência coletiva de Clara – “Nós não somos nada nesta vida” (BARRETO, 1956c, p.196) –, e não mais na consciência particular, como expressa no conto – “Mamãe, eu não sou nada nesta vida” (BARRETO, 1956b, p. 191).

De certa maneira, Lima Barreto instaura uma espécie de determinismo, procedimento caro ao romance naturalista do século XIX, ao criar uma personagem sem força para reagir às condições determinantes da sociedade, tendo como foco estruturante a questão étnica. A condição da mulher de cor, por um lado, e pobre e suburbana, por outro, potencializa ao máximo o preconceito em relação à jovem Clara. Nessa perspectiva determinista, a própria figura de Cassi Jones é movida pelo desejo sexual camuflado em conquista amorosa. É possível que esta escolha do escritor pelo efeito do determinismo sobre o comportamento da protagonista tenha diminuído a força ficcional e romanesca de *Clara dos Anjos*, que, mesmo tendo sido sua criação mais extensa temporalmente, ficou aquém de *Isaias Caminha* e *Policarpo Quaresma*. O conto, pela extensão, não propicia ao leitor perceber as nuances de elaboração da protagonista, envolta num torvelinho de emoções que a eleva com um suposto amor correspondido e a rebaixa diante da crua realidade.

6 Considerações finais: O drama da vida e a trama da ficção

Roger Chartier (2002) defende que cada suporte estabelece a maneira de ler, e em última análise, a forma como a escrita se desenvolve. Desta perspectiva, depreende-se que existe uma relação intrínseca entre literatura e os suportes de publicação, pois a materialidade implica em diferentes práticas leitoras. O jornal, por exemplo, é descartável; as revistas ficam a meio caminho entre a fugacidade e a perenidade, ao se tornarem objeto de colecionadores; o livro, por sua vez, carrega a aura do prestígio e da imortalidade. É provável que, com base nessas concepções, os escritores desenvolvam seus textos mirando na relação entre o suporte e o processo de criação da forma literária.

No ambiente das redações Lima Barreto também construiu sua literatura. Os caminhos estéticos e a escolha de qual forma literária desenvolver tornaram-se um desafio para o escritor, que se mostrava indiferente a princípio: “Qualquer gênero servia. Estaria possuído da ânsia de produzir, de realizar alguma coisa de imediato” – revela Francisco de Assis Barbosa (1988, p. 122). Mas logo ele compreendeu que a porta de entrada para a carreira literária seria o suporte jornal. E para alcançar este objetivo, iniciou fazendo reportagens. Segundo Beatriz Resende (1999), em 28 de abril de 1905 surgiu pela primeira vez, no jornal *O Correio da Manhã*, um texto de Lima Barreto, com uma série de reportagens sobre escavações que a Prefeitura do Rio de Janeiro realizava no Morro do Castelo. Nesta primeira publicação já desponta o estilo e o *modus operandi* do escritor, a construção de um texto que alia reportagem, folhetim e crônica da cidade. Ainda segundo Resende (1999), a publicação de folhetins e reportagens no jornal comprova que este suporte se configurou como plataforma para os experimentos de jovens escritores que almejavam uma carreira literária. Naquele espaço tornava-se possível explorar a crônica, o conto, o folhetim e a reportagem, por vezes, com uma forma alimentando a outra, tornando, assim, o jornal um veículo imprescindível para construir a base de uma carreira literária naquele período entre fins do século XIX e início do XX.

Nessa perspectiva de experimentação estética, levando em consideração os suportes, o escritor carioca tornou o projeto de *Clara dos Anjos* matéria-prima para testar as possibilidades da narrativa. Partindo de anotações soltas no *Diário íntimo*, seguidas de uma versão incompleta em 1904, o desenvolvimento do conto sofre alterações

significativas em 1919, como a troca dos nomes dos pais de Clara – de Manuel para Joaquim, de Florência para Engrácia. Uma personagem central na trama, o violeiro sedutor, que no texto inacabado é denominado de “adolescente”, ganha o nome de Júlio Costa e apresenta-se com mais idade, mas a essência pilantra permanece. No texto anterior ao conto, Clara e o “rapazola” têm seus encontros em um casebre no centro da cidade; no conto, nos aposentos de sua casa, sem que ninguém os ouça ou veja. Na versão de 1904, a última cena transcorre em uma delegacia, com Clara denunciando o ataque do comparsa do “adolescente”; no conto, a protagonista, depois de ser humilhada pela mãe de Júlio, reconhece seu lugar de subalternizada naquela sociedade.

Em “A filosofia da composição”, Poe revela que, ao escrever, primeiro se deve almejar um efeito, depois buscar o tom e o acontecimento para auxiliar na construção do efeito. No caso da elaboração de Clara, ainda que Lima Barreto não tenha revelado de maneira mais explícita seus processos, as anotações do *Diário íntimo* permitem ao leitor perceber que a essência da história da personagem já tinha sido conhecida, isto é, uma vida marcada pelo drama pessoal e social. O efeito a alcançar residia em sacudir o leitor, em tom de denúncia, chamando sua atenção para os abusos sofridos por uma mulher de cor naquela sociedade, sem chance de reação e sem apoio. Desde as primeiras anotações, é possível observar a evidente intencionalidade de provocar o público leitor com um tema espinhoso e rejeitado por parte da sociedade brasileira do século XX.

Clara dos Anjos não é a melhor obra da lavra romanesca de Lima Barreto. O que torna instigante essa produção é observá-la tendo em vista o processo de construção criativa. Para isso é necessário contrapor as formas do conto, do folhetim e do romance, a fim de compreender o *modus operandi* do escritor. A trajetória deste texto demonstra que ele era caro a Lima Barreto, em particular por nunca ter conseguido levar a cabo o projeto da história da escravidão negra no Brasil. Por meio da narrativa de *Clara dos Anjos* ele consegue expor os efeitos nefastos dessa tragédia no país, parte também de sua história pessoal, que naturalmente penetrava o seu universo ficcional, pois, como assinalou Piglia (2004, p. 103): “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida”.

Durante o período em que Lima Barreto desenvolveu as narrativas de *Clara dos Anjos*, relatos paralelos construíram, ao longo de quase dezoito anos, o drama de Clara e o drama do processo criativo do escritor,

que terminou por incorporar um forte componente humano que não se restringiu ao conto, mas se expandiu no folhetim e no romance, pois a face dinâmica da literatura permite pensar a partir do que existe, mas também daquilo que se anuncia por meio da imaginação.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekov: cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Organização de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. (Primeira versão incompleta). In: _____. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: _____. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
- BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956e.
- BARRETO, Lima. *Vida urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1956f.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto*. In: _____ *et al. O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores, 1983.

LIMA SOBRINHO, Barbosa (Org.). *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. (Panorama do Conto Brasileiro, 1).

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORENO, Armando. *A biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa: poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

RESENDE, Beatriz. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Os subterrâneos do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. (Biblioteca Carioca).

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Mito da interioridade e crise da subjetividade:
sobre um conto inédito de Domício da Gama**

*Myth of interiority and crisis of subjectivity:
on an unpublished short story by Domício da Gama*

Franco Baptista Sandanello

Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Bacabal / Brasil

fbsandanello@gmail.com

Resumo: Trata-se de uma análise do conto inédito “Nivelado”, de Domício da Gama, cujas polarizações conceituais suscitadas pelo narrador autodiegético – animal X ideal, objetividade X subjetividade – são reinterpretadas a partir da relação corpo X espírito. Mobiliza-se, para tanto, a análise de Franz Brentano sobre a necessidade de um novo instrumental para o estudo dos fenômenos mentais e a discussão de Thomas Nagel acerca da importância da vivência individual para o esclarecimento da constituição do conhecimento objetivo a partir da subjetividade. Neste sentido, avalia-se a relação entre subjetividade e pessoa narrativa e, por fim, destaca-se a importância das experimentações conceituais de “Nivelado” como antevisão da crítica ao positivismo e ao intelectualismo de grande parte da literatura do século XX.

Palavras-chave: Domício da Gama; conto brasileiro; Franz Brentano; Thomas Nagel.

Abstract: The present article analyses the unpublished short story “Nivelado”, by Domício da Gama, whose intrinsic polarizations aroused by the autodiegetic narrator – animal X ideal, objectivity X subjectivity – are reinterpreted regarding the problem body X soul. In order to do so, it dialogues with Franz Brentano’s analysis of the need for new

tools to study mental events; and with Thomas Nagel's discussion on the importance of individual experience for further clarification of the constitution of objective knowledge from subjectivity. Therefore, it evaluates the relationship between subjectivity and narrative person, and, finally, it stresses out the importance of the conceptual and formal experimentations in "Nivelado" as a preview of twentieth century's literary critique on positivism and intellectualism.

Keywords: Domício da Gama; Brazilian short story; Franz Brentano; Thomas Nagel.

Recebido em 23 de maio de 2016.

Aprovado em 17 de agosto de 2016.

1 Introdução

Publicado no periódico *A Semana* (RJ) a 18 de fevereiro de 1888 e ainda inédito em volume,¹ o conto "Nivelado", do escritor e diplomata Domício da Gama, trata do problema da consciência na relação corpo X espírito por meio da oposição recorrente entre o par animal X ideal. Há nesse texto um forte teor crítico à ciência positiva (sobretudo a Carl Vogt e Auguste Comte, textualmente mencionados) que transpõe imponderadamente ideais antropomórficos – como a utilidade e a moralidade – para o estudo dos animais. A causa do mal-estar do narrador (que fala em termos do sentimento de uma carga terrível diante de tais ideias ao refletir sobre a naturalidade da existência e a reprodução dos sapos, por oposição a seus próprios dramas) encontra-se no fato de que a discussão teórica objetivista da ciência não reconhece a vivência individual própria aos fenômenos subjetivos, considerando-os, pois, como fenômenos de segundo plano em relação aos fenômenos materiais.

¹ Os volumes *Contos a meia tinta* (1891) e *Histórias curtas* (1901), agrupados recentemente na coletânea *Contos* (2001), deixam de contemplar diversos contos do autor, espalhados por jornais e revistas do fim do século XIX. Todavia, a par de muitas crônicas, ensaios e mesmo de um capítulo de romance, seis contos inéditos foram recuperados e analisados por Sandanello (2016). São eles: "A mancha", "Nivelado", "Fibra morta", "Scherzo", "Moloch" e "Os olhos".

Propomos, pois, discutir a ligação entre tal repúdio científico da subjetividade (refletida nas oposições corpo X espírito, animal X ideal) e o uso da pessoa narrativa em “Nivelado” com o objetivo de atestar a importância dos traços subjetivos para esta relação. Tomamos ainda, como base de nossa discussão, o exemplo presente no artigo de Thomas Nagel “*Quel effet cela fait, d’être une chauve-souris?*”, que faz sobressair a divergência entre os dois tipos de concepção, subjetiva e objetiva, ao analisar os pontos de encontro da experiência sensorial do homem e dos animais.

Mesclaremos, assim, a análise do texto de Domicio às discussões conceituais mencionadas (da percepção animal à humana, e à narração) de forma a enfatizar, paralelamente, a riqueza de sua obra, bem como a necessidade de seu resgate hoje. Afinal, a escassa fortuna crítica sobre o autor demonstra um estado de quase ineditismo de sua obra (BORGES, 1998), sobretudo no que toca à discussão de sua produção especificamente literária – fazendo de “Nivelado” um texto como que duplamente inédito.²

2 O problema da consciência na relação corpo X espírito, animal X ideal, em “Nivelado”

A relação entre a consciência e o meio exterior, ainda que se estabeleça com mais autonomia a partir da obra de Descartes, sempre esteve presente na filosofia. No entanto, uma das questões mais profícuas do século XX sobre essa relação surgiu paralelamente à tradição filosófica a partir da adaptação do estudo da natureza psicológica à metodologia científica de modelo substancialista. Tal confronto metodológico, proveniente do tratamento da psicologia enquanto ciência, constitui a raiz de uma grande parte do desenvolvimento da filosofia contemporânea, sobretudo da fenomenologia. A emergência da psicologia, do ponto de vista da história das ciências, constitui um momento em que a mera polarização entre espírito e matéria deixa de ser causa suficiente para garantir acesso epistêmico à natureza. O fato mesmo de o espírito ter sido sempre visado a partir de sua contraposição com a natureza física gera a necessidade de estabelecer-se um caráter específico para a subjetividade.

² A este respeito, cf. o levantamento da fortuna crítica de Domicio da Gama em Sandanello (2015) e a posterior análise de sua obra, dividida em duas fases distintas, em Sandanello (2016).

Não apenas a busca pela determinação da natureza psíquica se desdobra numa denúncia a certa tendência da consciência à materialidade, como também as ciências já estabelecidas – talvez bastante influenciadas pela tarefa kantiana de estabelecer os limites da percepção humana – começam a interrogar-se sobre a natureza da inteligência e sobre a fidelidade de sua possível correspondência com a ordem empírica do mundo. Lógicos e filósofos, tanto das matemáticas quanto da semântica formal, como Frege (1971) e Russell (2007), buscam uma significação formal de suas respectivas ciências. Tal via de mão dupla, inaugurada pela institucionalização do psíquico enquanto objeto de ciência, tem como uma de suas origens o entusiasmo com que Franz Brentano procura inverter a hierarquia das ciências ao buscar um tratamento da natureza psicológica em sua positividade na obra *Psychologie du point de vue empirique*. Segundo ele,

Não apenas a percepção interior é a única de uma evidência imediata; *ela é verdadeiramente a única percepção* no sentido próprio da palavra. Assim como nós a vimos, os fenômenos da percepção dita exterior não podem de forma alguma, mesmo por meios indiretos, serem demonstrados como verdadeiros e reais. E aquele que, de boa fé, toma-os pelo que parecem ser, será convencido do erro pela conexão dos fenômenos. A percepção dita exterior não é, rigorosamente, uma percepção; e assim podemos dizer que os fenômenos psíquicos são os únicos sobre os quais podemos falar de percepção no sentido próprio da palavra (BRENTANO, 1944, p. 105, tradução e grifo nossos).³

Ciente dos limites interiores da percepção, bem como alheado do mundo exterior pela realidade impositiva dos fenômenos psíquicos, o narrador autodiegético (GENETTE, 1972) de “Nivelado” dá a conhecer

³ “Non seulement la perception intérieure est la seule qui soit d’une évidence immédiate; elle est vraiment la seule perception au sens propre du mot. Ainsi que nous l’avons vu, les phénomènes de la perception dite extérieure ne peuvent aucunement, même par des procédés indirects, être démontrés comme vrais et réels. Et celui qui, de bonne foi, les a pris pour ce qu’ils paraissaient être, sera convaincu d’erreur par la connexion des phénomènes. La perception dite extérieure n’est pas, au sens rigoureux du mot, une perception; et ainsi nous pouvons dire que les phénomènes psychiques sont les seuls à propos desquels on puisse parler de perception au sens propre du mot.”

seu drama pessoal em um longo e ininterrupto parágrafo. As palavras que pronuncia, tal qual as gotas de chuva que caem sobre si, seguem-se umas às outras em um ritmo desenfreado, atribuindo inicialmente à embriaguez a falta de conexão entre os fenômenos percebidos:

Chovia eterna, desoladamente. Há quantas horas, há quantos dias, há quantos séculos não o podia dizer eu, que sentia-me dissolver, embebido das lágrimas da tristeza imensa da Nuvem. Tristeza da Inimiga – fingida, só para apagar-me o fogo santo da alegria que acendera em mim a chama luminosa, a quentura revigorante do bom vinho. Eu tinha bebido muito. Tiveram inveja da minha felicidade. E meteram-me num cárcere de sombra e melancolia. E há séculos a chuva cai para vencer este arder indômito de viver, que sinto. Porque eu ia no passo da conquista, firme e arrogante, com o peito dilatado, respirando livre os aromas idílicos e nos olhos resplendores celestes, encheram-me a estrada de poças lamacentas, desfolharam-me as flores à rija ventania, rolaram, encharcaram na enxurrada as folhas secas, o meu tapete do sonho, cobriram de véus negros, cegantes, os olhos luminosos da minha doce amiga a Noite (GAMA, 1888, p. 4).

A relação que mantém com o mundo ao seu redor, praticamente desconhecido para si, vai além de uma relação causal, espacial, dinâmica, atingindo os limites da *intencionalidade*. Mais especificamente, o que caracteriza sua abordagem tateante, fragmentária e desconexa do passado e

[...] o que caracteriza todo fenômeno psíquico é aquilo que os Escolásticos da Idade Média chamaram a presença intencional (ou ainda mental) e o que nós podemos chamar – usando expressões que não excluem todo equívoco verbal – relação a um conteúdo, direção a um objeto (não necessariamente uma realidade) ou objetividade imanente. [...] Nós podemos então definir os fenômenos psíquicos dizendo que são os fenômenos que contém intencionalmente um objeto (BRENTANO, 1944, p. 102, tradução e grifo nossos).⁴

⁴ “[...] ce qui caractérise tout phénomène psychique, c’est ce que les Scolastiques du moyen âge ont appelé la présence intentionnelle (ou encore mentale) et ce que

A duplicação do objeto percebido – a chuva torrencial que parece dissolver o narrador – é dada, para retomarmos a referência escolástica (*intentio*) de Brentano (1944), em termos de coisa real (*esse reale*) e de coisa “enquanto conhecida” (*esse intentionale*). A consciência singular tem sua própria percepção do objeto: perceber é ter imagens mentais, de forma que toda consciência é consciência de algo (não existindo em estado puro). Se quisermos compreendê-la em sua especificidade – e assim decifrar o sentido da inveja alheia, que faz da vida do narrador um cárcere – temos de não nos contentar com sua tematização (embriaguez) e admitir uma modalidade de existência exclusivamente relacional, que tem na transcendência em favor de um objeto seu modo de funcionamento primordial.⁵

Assim, todos os fenômenos exteriores tornam-se subordinados aos fenômenos psíquicos, uma vez que seu acesso é dado por intermédio da percepção. Ou menos: pelo relato da percepção do narrador.

Por um lado, a alegria e o desejo que confessa existem na medida em que são relatados. Fenômenos como a cor, o som, o calor, só aparecem à sua consciência por intermédio da vivência psicológica. Tais considerações implicam, paralelamente, a vocação epistemológica da psicologia: dentre todas as asserções provenientes das ciências

nous pourrions appeler nous-même – en usant d’expressions qui n’excluent pas toute équivoque verbale – rapport à un contenu, direction vers un objet (sans qu’il faille entendre par là une réalité) ou objectivité immanente. [...] Nous pouvons donc définir les phénomènes psychiques en disant que ce sont le phénomènes qui contiennent intentionnellement un objet (gegenstand) en eux.”

⁵ Neste sentido, não podemos dizer que o espírito é de natureza material. Contudo, Henri Bergson (2013, p. VII-VIII) mostra que o simples fato de nomeá-lo basta para pressupor certa materialidade. Comenta Vanessa Temporal (2011, p. 87) acerca da impropriedade espacial da linguagem como elo entre as duas primeiras obras de Bergson: “[...] a redação da segunda obra de Bergson, *Matéria e memória*, surge depois de apontado [no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*] – ainda que de forma subordinada à questão da solidariedade do eu com a mudança – o caráter espacial da linguagem e sua incompatibilidade com a natureza temporal da interioridade. Será a partir desta discussão presente em sua primeira obra quanto à impropriedade da linguagem para exprimir a totalidade do real que podemos compreender o ponto de vista adotado pelo filósofo em sua segunda obra. Em outras palavras, podemos dizer que o ponto de vista do ato e do vivido é um resultado de uma questão desenvolvida já no *Ensaio*.”

consolidadas, como as matemáticas, a física etc., nenhuma pode pretender um estatuto de realidade sem assegurar a relação direta dos estados psicológicos com uma existência concreta. Assim, como observa Brentano (1944), o que a consciência visa não é uma realidade; antes, trata-se de uma objetividade imanente à consciência que pressupõe uma inexistência intencional sempre a ser vencida.⁶

Por outro, é preciso relevar o alto grau de desconfiança do narrador, que fornece apenas *flashes* de um passado mais ou menos próximo do presente da enunciação.⁷ Neste sentido, de maneira estrategicamente infiel ao transcorrer cronológico dos fatos (que assume o segundo plano, face ao efervescer de uma verdade subjetiva cada vez mais premente), sob uma apresentação existencial-relacional, o narrador conta sua história aos borbotões, motivado pela chuva torrencial que cai há horas, dias ou séculos. O aprofundamento psicológico da experiência temporal e o afunilamento (antes espraiamento) das medidas cronológicas faz com que o leitor pondere a verossimilhança interna do texto, que o protege de uma equiparação temporal imediata:

Transferindo os eventos para o plano mental, pode-se dispensar a sequência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois estes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem nenhuma justificativa (exceto a conveniência do leitor) na evocação de processos mentais em que a memória associativa segue leis de

⁶ Trata-se do que se convencionou chamar de o “problema de Brentano”, ou o problema da intencionalidade. Há nessa tese uma abertura intencional da consciência para o mundo, mas sem que seu resultado tenha necessariamente um estatuto de realidade. Ela se estabelece havendo ou não a existência concreta do objeto tematizado. Trata-se, portanto, de uma teoria mentalista, segundo a qual não há contato com o mundo externo à consciência sem passagem pelas representações interiores.

⁷ Na clássica definição de Wayne Booth (1968, p. 158): “For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), unreliable when he does not”. Os termos *reliable* e *unreliable* são de difícil tradução, e uma interpretação alternativa pode ser encontrada em Alfredo Carvalho (2005, p. 27, grifos do autor): “[...] ocorreu-me propor a tradução *narrador infiel* [...]. Essa denominação parece-me bastante prática, e não só bem-soante como imensamente sugestiva. Ademais, permite o uso de um substantivo correspondente: podemos falar na *infidelidade narrativa*”.

sequência puramente privadas e individuais (MENDILOW, 1972, p. 83).⁸

Paralelamente, a dissolução perene do narrador em chuva, em vinho e em lágrimas preenche com um conteúdo trágico o recipiente da “sequência cronológica ordinária” (MENDILOW, 1972, p. 83) contra a qual se embate. A repetição de maiúsculas alegorizantes (“Nuvem”, “Inimiga”, “Noite”) opera a interpretação unívoca da tristeza pela razão, que se não deixa analisar. Uma série de dúvidas surge à medida que as orações se acumulam, e não é sem estranheza que nos deparamos com a menção do narrador à “inveja alheia”, supostamente responsável por lançá-lo “num cárcere de sombra e melancolia”, em contraste com o “passo da conquista, firme e arrogante”, proporcionado pela bebida (GAMA, 1888, p. 4). As perguntas são, assim, inevitáveis: conquista de quê? Quem lhe inveja? Tal cárcere existe fora de seu devaneio?

A rigor, nenhuma dessas questões pode ser colocada *per se*: o drama do eu não se deixa avaliar pelo mesmo léxico empregado aos objetos materiais. A dependência que a consciência tem em relação ao mundo é apresentada sem que por este último se entenda automaticamente “materialidade”. Colocar a relação do espírito com o mundo em termos de intencionalidade faz-nos necessariamente mudar de categorias. Ela exige um *léxico intencional*. No entanto, embora compreendamos o eu como não sendo uma coisa, somos obrigados a falar da subjetividade a partir de um léxico substancialista. Somos obrigados a lidar com a natureza do espírito fazendo uso das categorias que usamos para os objetos materiais. Henri Bergson (2013, p. 126) observa que, ao fazermos uso da linguagem, determinamos a natureza do objeto, e mesmo o que não ocupa lugar no espaço é tratado como possuindo uma natureza espacial. Portanto, eis a

⁸ Tal procedimento de inversão do tempo conceitual no tempo psicológico remete ao que Mendilow (1972, p. 83) denomina de “troca-de-tempo” (diverso, porém não destacado, do “fluxo de consciência” que comenta na passagem referida): “A troca-de-tempo é ainda outra maneira de distribuir a matéria de exposição por todo o romance. Com efeito, faz da necessidade uma virtude pela fragmentação deliberada da sequência; todo o senso de continuidade é perdido, e as lacunas entre os incidentes tratados permanecem, portanto, sem serem notadas.” Podemos pensar a respeito de “Nivelado” numa “troca-de-tempo” semelhante, em que o passado (distante, próximo) e o presente são intercalados, de forma a destacar, para além da construção linear do enredo, a perenidade do drama do narrador.

dificuldade que a intencionalidade põe: como dizer os objetos psíquicos? Trata-se de um problema ontológico ou gramatical?

O léxico intencional é difícil e ameaça-nos com a ininteligibilidade, na medida em que escapa a uma abordagem materialista (linguagem oficial da ciência). É necessário encontrar um léxico autônomo que escape ao monismo fisicalista. De modo corrente, e como o narrador, falamos em termos intencionais (“eu sinto”, “eu vejo uma árvore” etc.), mas há uma grande conotação de distância desses termos no que toca a um engajamento epistemológico.⁹

Não obstante, o trecho posterior parece indicar uma resposta:

E agora quem me visse vacilante e trôpego diria que eu estava bêbado. Triste é que eu estava. Vencia-me a mágoa, embestia-me a sombra, a morte quebrava-me as arrogâncias físicas. Havia uma força imensa superior oprimindo-me [...]. Sabia que era uma provação aquilo. Bem me tardava repousar, mas não na rua. Nem em casa. Uma modalidade física do Ideal insinuava-me que não era o melhor o que

⁹ Gilbert Ryle (2005, p. 11-24) apresenta um estudo sobre este tema em que define o mito da interioridade como coisa mental e interior, baseando-se na denúncia de um falso realismo. É sempre sobre a matéria de que falamos. Não temos elementos para sairmos da categoria material. Bergson (2013, p. VII) mostra como apreender o espírito a partir das categorias moldadas para apreender a matéria resultou na emergência de problemas insolúveis, como o da liberdade, o da relação espírito X corpo e a apreensão da natureza da própria vida. Temos, portanto, como consequência, o fato de o realismo ganhar, após Brentano, uma conotação de teoria ingênua e perder força enquanto explicação da relação consciência X mundo. Posteriormente, em linhas gerais, o problema corpo X sujeito irá articular-se em dois tipos de atitudes que fazem frente a essa teoria, e que levam em conta a mudança de categorias explicativas proveniente da noção de intencionalidade tal como concebida por Brentano (1944, p. 102): a do psicofisiologismo e a da redução fenomenológica. Com a primeira, temos um sistema de explicação que interpreta o comportamento a partir da constituição do organismo vivo, o que resulta na tendência de ignorar-se o caráter único da experiência subjetiva. Com a segunda, ainda que os conceitos e as ideias que nós empregamos quando apreendemos o mundo exterior sejam inicialmente aplicados a partir de um ponto de vista dependente de nosso aparelho perceptivo, nós os utilizamos para fazermos referência às coisas para além delas mesmas. Esta perspectiva fenomenal nos permite transitar entre pontos de vista e, ainda assim, pensar na coisa de maneira objetiva – mais objetiva que uma visão abstrata, na medida em que os fenômenos mentais só podem ser analisados levando-se em conta o caráter único da experiência subjetiva.

eu pudesse desejar, porque seria cousa já sabida. Por isso eu não desejava cousa alguma. Caminhava duro, teso, com o enfatismo nos passos de saltimbanco em drama lírico, com investidas e arrancos trágicos, após longas pausas deliberativas, torvas de decisão explosiva (GAMA, 1888, p. 4).

Especificando o sentido de sua ebriedade, o narrador diz caminhar ao longo de uma rua sentindo uma força superior, que julga ser uma provação, atuar sobre si. Afirmo gozar de uma dignidade íntima ao lutar contra tal força, como se uma certeza moral justificasse simultaneamente a embriaguez e a fraqueza das pernas, oprimidas por um destino injusto. E, em meio a frases desconexas, faz menção a uma “modalidade física do Ideal” que insinua “que não era o melhor o que [...] pudesse desejar, porque seria cousa já sabida. Por isso eu [...] desejava cousa alguma” (GAMA, 1888, p. 4), apontando uma possível chave de compreensão. Trata-se de um desejo honroso do ponto de vista individual, porém ilícito do ponto de vista coletivo (ou, ao menos, da opinião alheia, por ele reservada ao domínio da inveja).

Em meio à sondagem dos desejos íntimos do narrador, que parece retomar, a cada instante, seus lamentos de outrora,¹⁰ reaparece a chuva como moto contínuo da dissolução física. Seu corpo sofre com a iminência de uma mencionada “decisão explosiva”, adiada após “longas pausas deliberativas” (ou índices de conservação de certa capacidade reflexiva, que insiste em dotar a agonia física de foros metafísicos). E a chuva ressurgue sem alterações, inteira, uma:

Depois como uma cortina recaindo cerrava-se-me a treva e eu escutava o cair da chuva, monótono, constante, inexorável. Há quantas horas, há quantos dias, há quantos séculos, toda a minha longuíssima existência tendo se escoado transida e enlameada sob o perpétuo rorejar dos prantos celestes e terrestres. A lembrança dos sóis, de

¹⁰ Inteiramente avessas ao léxico intencional e da ordem puramente da consecução lógica dos eventos narrados: qual poderia ser o objeto de seu desejo, que faz do narrador, antiteticamente, um prisioneiro a caminhar livremente pelas ruas? Quem impede que ele se concretize, valendo-se de uma conveniência social infundada, capaz de prostrar um desejo não apenas legítimo, mas ideal (“Ideal”), apenas por não consegui-lo para si (i.e., quem o inveja)? etc.

tão apagada, era mítica. Sempre assim vivi, na solidão sombria, nas lágrimas. O resto, alegrias e luz, são os poetas que sonham. Maus poetas! fazendo-me sofrer... (GAMA, 1888, p. 4).

O trecho parece apontar que a “decisão explosiva” de conquistar seu desejo à força (invalidando, pois, seu direito de possuí-lo, tão somente pelo gozo da posse) despe gradativamente o Ideal há pouco louvado, em prol de sua materialidade direta, imediata, carnal. Em meio à dissolução da terra pela chuva e do corpo pelo pranto, dissolve-se também a razão, a começar pela memória: o sofrimento presente oblitera a “lembrança dos sóis” e substitui os dias passados por noites escuras e úmidas. Tudo o mais, como afirma, são sugestões literárias, externas, tomadas de livros de (“maus”) “poetas” e enxertadas sensibilidade adentro, como elementos estranhos à vida interior, regrada pela alegria simples da satisfação dos desejos imediatos.

Trata-se, pois, do reconhecimento gradativo de que todo hiato entre o corpo e o espírito (i.e., entre o animal e o “Ideal”) é ilusório. Contudo, “é a consciência que faz com que o problema corpo-espírito seja verdadeiramente difícil de resolver” (NAGEL, 1983, p. 193, tradução nossa).¹¹ Logo, tal revelação somente é entrevista longe dos meios usuais (lembramos que o narrador recusa-se a voltar para casa, assim como se recusará em breve a voltar a casas de parentes e pretendentes). De maneira inversa, cercado pela lama, repara na alegria terra a terra dos sapos, a coaxar “seus castíssimos amores” em um charco:

Como se toda ventura não fosse a dos sapos, que aqui perto, no alagadiço bem cheio, entoam a potente roncaria epitalâmica celebrando os seus castíssimos amores. A chuva sabe – fecundante chuva, a lhes nutrir o gérmen que será a prole futura ainda implícita nos longos rosários, que a amorosa fêmea vai desfilando – inédita chuva! E porque não sou sapo eu, que tenho as mãos tão lascivas, a boca mais lasciva, o corpo todo menos nobre que estes puros animais? (GAMA, 1888, p. 4).

¹¹ “C’est la conscience qui fait que le problème corps-esprit est vraiment difficile à résoudre.”

A proliferação dos sapos imundície adentro parece-lhe a mais sublime e verdadeira das coisas, e a linha sequencial de ovos e girinos, enfileirados uns atrás dos outros, assemelha-se-lhe a um longo rosário – prece e milagre simultâneos – que ressignifica a experiência metafísica sob o mistério-sem-mistério da reprodução. Desta forma, o narrador chega ao mínimo múltiplo comum da vida humana enquanto recurso último para seu dilema pessoal (que ainda não se deixa entrever): a vida animal. O hiato (abismo) existente entre corpo e espírito somente é reavaliado na qualidade de um falso problema, inexistente na natureza e criado pela razão, à maneira daqueles livros de maus poetas, capazes apenas de obscurecer a vida. Observemos, todavia, que a ausência de sol (figura associada, ao menos desde o Iluminismo, à clareza da Razão) é o que possibilita o acúmulo de água na poça, e, conseqüentemente, a formação do charco que reproduz a vida. Ou seja, a vida exclusiva do intelecto pressupõe a exclusão da vida em si, enquanto que seu apagamento pressupõe o inverso. É precisamente a diferença que há nessa substituição o que encanta subitamente o narrador, capaz de compreender – também imerso na lama – a chave mestra para seus desejos inviáveis (artificiais).

Há, pois, um “caráter subjetivo da experiência” comum a homens e sapos:

Pouco importa a maneira pela qual a forma pode variar, o fato de que um organismo possui uma experiência consciente mostra que isso provoca um certo efeito de ser esse organismo. Isso pode implicar outras coisas quanto à forma que toma tal experiência, e isso pode (ainda que eu duvide) ter implicações quanto ao comportamento do organismo. Mas fundamentalmente um organismo possui estados mentais conscientes se isso lhe proporciona certo efeito de *ser* esse organismo – certo efeito *para* o organismo (NAGEL, 1983, p. 195, tradução nossa, grifos do autor).¹²

¹² “Mais peu importe la manière dont la forme peut varier, le fait même qu’un organisme possède une expérience consciente, montre que cela fait un certain effet d’être cet organisme. Cela peut impliquer d’autres choses quant à la forme que prend cette expérience, et cela peut même (bien que j’en doute) avoir des implications quant au comportement de l’organisme. Mais fondamentalement un organisme a des états mentaux conscients si cela lui fait un certain effet d’être cet organisme – un certain effet pour l’organisme.”

Em “*Quel effet cela fait, d’être une chauve-souris?*”, Thomas Nagel toma como exemplo não a vivência dos sapos, mas a dos morcegos, para ilustrar a ligação entre subjetividade e ponto de vista. E, à maneira do narrador de “*Nivelado*”, pretende “*buscar saber se um método qualquer nos permite extrapolar a partir de nosso ponto de vista a vida interior dos morcegos*” (NAGEL, 1983, p. 197, tradução nossa),¹³ com base em suas formas de percepção,¹⁴ observando que nossa própria experiência é a responsável por fornecer à nossa imaginação sua “*matéria de base*” (NAGEL, 1983, p. 198, tradução nossa). No entanto, pondera que, mesmo que nos imaginemos transformados em morcegos (ou sapos), nunca iremos possuir sua mesma constituição neurofisiológica, o que torna incompleta a experiência de extrapolação da consciência:

[...] nós cremos que essas experiências têm também em cada caso uma característica subjetiva específica, que ultrapassa nossas aptidões em concebê-las. E se houver vida consciente no universo, é provável que parte dela não possa ser descrita nos termos gerais relativos à experiência de que dispomos (NAGEL, 1983, p. 198-199, tradução nossa).¹⁵

Conceber uma experiência estrangeira à nossa consiste, justamente, em uma das características mais marcantes da percepção humana. Temos a capacidade de enxergar o mundo enquanto algo comum e podemos estendê-la mesmo a seres vivos com sistemas perceptivos

¹³ “[...] chercher à savoir si une méthode quelconque nous permet d’extrapoler à partir de notre propre cas à la vie intérieure de la chauve-souris [...]”.

¹⁴ A maioria dos morcegos percebe o mundo exterior principalmente por sonar ou ecovocalização, que consiste na detecção de objetos situados dentro de seu campo perceptivo, sutilmente modulando seus gritos em alta frequência. As informações adquiridas por meio de sua configuração cerebral, que estabelece uma correlação entre os impulsos vindos do exterior e os ecos subsequentes, permitem aos morcegos orientarem-se a partir de discriminações precisas quanto à distância, à forma, ao movimento e mesmo à textura dos objetos.

¹⁵ “[...] nous croyons que ces expériences ont aussi dans chaque cas un caractère subjectif spécifique, qui dépasse nos aptitudes à les concevoir. Et s’il y a de la vie consciente ailleurs dans l’univers, il est vraisemblable qu’une partie de celle-ci ne pourra être décrite dans les termes les plus généraux relatifs à notre expérience dont nous puissions disposer.”

assinaladamente distintos do nosso. Se, portanto, perguntarmos-nos qual o efeito provocado ao existir enquanto sapo ou morcego, isto nos conduz à admissão da existência de fatos que não podem ser analisados a partir do critério humano de verdade, na medida em que não podemos dispô-los em proposições exprimíveis por nossa linguagem. Conquanto incapazes de identificá-los e de compreendê-los, não podemos negar a realidade ou a significação lógica dos fatos que não podemos descrever.

Neste sentido, a sequência do conto é ainda mais sugestiva:

Entendo agora o conselho sibilino do Ideal – seguir o impulso que me leva ao charco, prostrar-me, assapar-me de encontro a essa lama mole, visguenta, convidativa, nivelar-me, pobre orgulhoso impotente! O conselho era do Ideal ou da fadiga extrema. Duas ideias de Vogt e de Augusto Comte faziam-me uma carga terrível – a da localização da lascívia batráquia, nos dedos, e a da inutilidade lógica do macho, da sua imoralidade dada a realização do ideal da virgem-mãe. Então, se os ideais humanos me anulavam naquilo em que eu mais julgava valer, na minha qualidade de macho, antes sapo, que não tem ideal, ou só tem os da vida – comida à farta e fêmeas fecundas – com uma renúncia quase mística aos contatos amorosos. A minha humanidade começava a pesar-me demais (GAMA, 1888, p. 4).

O problema dos excessos da razão decorre para o narrador dos falsos problemas positivistas, que pretendem dotar de uma validade científica, objetiva e externalista aquilo que deve passar por um crivo intencionalmente humano, subjetivo e animal. As ideias de Vogt¹⁶ e

¹⁶ Carl Vogt dedica uma seção de um dos capítulos de seu *Leçons sur les animaux utiles et nuisibles, les bêtes calomniées et mal jugées* às virtudes reprodutivas do *crapaud accoucheur* (*Alytes obstetricans*, ou sapo-parteiro). Adaptado a ambientes secos, esse sapo vale-se da umidade de poças e pequenos charcos para a reprodução de seus ovos, “gestados” pelo macho: “Se alguém desejasse negar ainda que os mal afamados sapos pudessem servir de exemplos de tenras virtudes, eu o lembraria do sapo dito parteiro (*Alytes obstetricans*). A fêmea põe um rosário de ovos circundados por uma pele espessa, que se enrijece a ponto de parecer uma massa de borracha. O macho ajuda-a a gestar essa massa de ovos, que ele enrola ao redor das pernas; depois ele vai, com seu fardo, esconder-se debaixo de muitos pés de profundidade na argila úmida, e lá fica semanas inteiras sem alimento, num buraco negro, para fazer eclodir os ovos” (VOGT, 1897, p. 99, tradução nossa de: “Si quelqu’un voulait nier encore que les

Comte¹⁷ constituem “uma carga terrível” para ele, que, contrário à leveza

crapauds mal famés puissent fournir des exemples recommandables de tendres vertus, je lui rappellerais le crapaud dit accoucheur (Alytes obstetricans). La femelle pond un chapelet d’oeufs entourés d’une peau épaisse, qui se durcit au point de ressembler à une masse de caoutchouc. Le mâle l’aide à mettre au jour cette masse d’oeufs qu’il enroule autour de ses jambes; puis il va, avec son fardeau, se cacher souvent à plusieurs pieds de profondeur dans de l’argile humide, et il reste là des semaines entières sans nourriture, dans un trou noir, pour y faire éclore les oeufs”). Trata-se, pois, de um sapo que não depende tanto do macho para sua reprodução quanto da umidade e da ausência de iluminação, que fazem eclodir os ovos postos pela fêmea e apenas “gestados” pelo “parceiro”. A referência a Vogt é interessantíssima para a avaliação do narrador, pois evidencia aquilo mesmo que ele procura esconder: a impossibilidade de consumação sexual de seus desejos. Ademais, as palavras de Marieta, mencionadas a seguir, são como ovos depositados no fundo de sua consciência, e que vão ganhando corpo à medida que o narrador se deixa levar pela tristeza causada, em parte, pelos preconceitos da amada. Para mais informações a respeito do sapo-parteiro, cf. Bischoff (1843, p. 619-620).

¹⁷ No que diz respeito a Auguste Comte, a menção ao chefe da escola positivista, imediatamente ao lado à de Carl Vogt, faz pensar naquela parte de *Système de politique positive* em que o filósofo defende a instrumentalização do desejo sexual por meio de um culto à mulher, enquanto estágio intermediário ao culto da Humanidade: “Somente o culto feminino, primeiro privado, depois público, pode preparar o homem para o culto real da Humanidade. [...] E não é apenas na existência coletiva que o positivismo fará sentir claramente o elo entre o presente e o conjunto do passado e mesmo do futuro. Ao ligar todos os indivíduos e todas as gerações, sua doutrina familiar permitirá a cada um reavivar suas mais caras recordações, num regime em que a vida privada se unirá profundamente à vida pública” (COMTE, 1851, p. 261, tradução nossa de: “C’est donc le culte féminin, d’abord privé, puis public, qui peut seul préparer l’homme au culte réel de l’Humanité. [...] Ce n’est pas seulement dans l’existence collective que le positivisme fera nettement sentir la liaison du présent avec l’ensemble du passé, et même de l’avenir. En liant tous les individus et toutes les générations, sa doctrine familière permettra à chacun de mieux raviver ses plus chers souvenirs, dans un régime où la vie privée se rattachera profondément à la vie publique”). É escusado apontar o quanto as passagens de Vogt (1897) (cf. nota 15) e Comte (1851) possuem de uma antropotécnica viciosa, que pretende ditar o comportamento individual a partir de supostos benefícios à ordem coletiva. Veja-se, ainda, a seguinte passagem, que parece repetir a lógica acessória do macho, discutida a respeito do sapo-parteiro em Vogt (1897): “Desde então nós concebemos que a civilização não apenas dispõe o homem a melhor apreciar a mulher, como também aumenta a participação desse sexo na reprodução humana, que deve, no limite, emanar unicamente dele” (COMTE, 1851, p. 277, tradução nossa de: “Dès lors on conçoit que la civilisation, non-seulement dispose l’homme à mieux apprécier

dos sapos, sente-se pesado e desproporcional. A suposta inutilidade lógica dos machos na cadeia evolutiva, bem como a localização da sensualidade batráquia nos dedos, tornam-se ideias absurdas tão logo contrapostas à “lama mole, visguenta, convidativa”, que, sem argumentos mirabolantes, resolve os questionamentos orgulhosos e impotentes da ciência positiva. Por conseguinte, dissociam-se as ideias (positivismo) do Ideal (animal). Para que a humanidade não se torne um fardo excessivo, é necessário despi-la das opressões científicas e aceitar os ideais da vida (“comida à farta e fêmeas fecundas”), renunciando aos desejos que a contradigam (“contatos amorosos”).

De certa forma, tais questões parecem contradizer-se. Embora o narrador faça o elogio da vida animal como solução dos falsos problemas do intelecto, seu drama amoroso, que esconde certa insistência gozosa no sofrimento, evoca a impossibilidade de ficar com a mulher amada, sendo obrigado a optar por outra, ao que parece, endinheirada e fértil. A questão do objeto de desejo do narrador remete ao contato artificialmente amoroso com alguém que não lhe garante o sustento nem a posteridade. Tal dilema, embora obscuramente apresentado, esclarece em partes o móvel da inveja alheia como sendo a de outros pretendentes por uma união naturalmente óbvia, além de socialmente vantajosa. No entanto, as reservas do narrador e os móveis de sua escolha são problematizados apenas no trecho seguinte:

Encostado ao muro, sentindo farfalharem-me as pernas, duas brasas por olhos e uma convulsão no queixo, meditei, hesitei longamente antes de aventurar-me pela viela da Baixeza. Eu sentia que entrar ali era decisivo. Havia alguma coisa ou alguém que me puxava para trás, dobrando-me pelo peito, fatigando-me ainda mais. Mas só depois que pus-me em marcha compreendi que o obstáculo era a flagelante frase de Marieta naquela noite em que eu por bravata fazia o elogio da embriaguez – “O homem que eu visse um dia embriagado nunca me poderia entrar no coração” (GAMA, 1888, p. 4).

la femme, mais augmente la participation de ce sexe à la reproduction humaine, qui doit, à la limite, émaner uniquement de lui”). Assim, as referências a Comte e Vogt evidenciam o poder (avassalador) outorgado à ciência em fins do século XIX. Não sem motivo, o narrador sente-se ameaçado pelo não lugar de seus desejos, abandonado em meio ao lamaçal, sem lembranças claras do passado nem perspectivas de futuro.

Recusando-se hesitantemente a pagar pelo sexo, inteiramente contrário ao “desejo explosivo” da realização amorosa (que constituiria moralmente uma “Baixeza”, termo expresso por mais uma maiúscula alegorizante), o narrador sente-se prostrado pela frase de Marieta (a amada, enfim, cujo nome é dado a conhecer), que, por sua vez, rechaça a ebriedade como algo sumamente ultrajante. Tal repúdio é o que leva o narrador, ironicamente, a beber, como se descobrisse em sua amada uma falta igualmente indecorosa – a da estreiteza de pensamento. Parece contraditório que seja esse o motivo de sua tristeza tão profunda (poderia uma frase dita numa ocasião banal, *au jour le jour*, prostrá-lo de maneira tão profunda, como os sapos cuja sorte inveja, no charco?): “Na pacífica e honesta sala de jantar entre o cálice de Madeira ainda cheio e a xícara de café [...] era mais uma banalidade virtuosa que ela pronunciava com a sua voz preguiçosa, [...] graciosíssima, só dela, da boa e carinhosa amiga” (GAMA, 1888, p. 4). Sob um primeiro exame, e ainda sob a sugestão do moto contínuo da chuva, a reação do narrador soaria, em muitos sentidos, uma tempestade em copo d’água. No entanto, o valor de sua reação pessoal reside justamente na peculiaridade (in-tempestividade) pela qual ocorre. Afinal, é como se sente (por oposição ao discurso ba(na)lizador da ciência) o que motiva a narração: “Mas aqui, na noite escura, com os pés na lama fria, impelido ao charco pela força combinada dos silogismos e do álcool, aquela frase era a minha sentença antecipada” (GAMA, 1888, p. 4).

Apenas ao cair na lama, imergindo seu corpo todo (joelhos, coxas, barriga, mão, rosto, barba e boca) na massa vital em que coaxam os sapos, é que o narrador consegue entender o real alcance do repúdio de Marieta:

Pensei no olhar de repugnância e nojo de Marieta, se me visse de cara, barba e boca enlameadas, estirado na estrada como um bêbado, e chorei. Não digo como chorei, porque só o entenderia quem já chorou assim. Acalmou-me por fim o mesmo pranto e sorri dos jatos d’água lamacenta que as convulsões do peito, batendo arquejante, fazia saltar. Era brincadeira de porco ou de sapo. Familiarizava-me com a lama (GAMA, 1888, p. 4).

A dissolução final da memória pelas lágrimas escapa ao alcance interpretativo, e proporciona, finalmente, ao narrador a satisfação animal do contato com a lama. Pode-se dizer, inclusive, que ele começa a

chafurdar na poça qual um porco ou um sapo, já inteiramente “nivelado” com o ambiente. Assim, conclui-se a evolução de seu drama romântico (impossibilidade da consecução amorosa) no completo apagamento da individualidade (possibilidade da consecução animal-existencial), por meio de “jatos d’água” indiscerníveis que remetem igualmente a convulsões de pranto e a brincadeiras com a lama.

Neste sentido, o desfecho do conto é sintomático, uma vez que a trama permanece sem resolução. Inversamente, surgem novos e importantes elementos no último parágrafo, logo desconsiderados pela visão descomplicada do narrador-porco-sapo, a somar lembranças esparsas e desconexas:

Estendi-me comodamente e como a água me entrasse no sovaco lembrei-me da carta, que trazia no bolso, do tio Luiz, convidando-me para ir passar com ele uns dias na fazenda e do sorriso da prima Georgina, que era uma carícia... Depois entrei a estudar a melodia de dois pingos d’água que, ora alternos ora juntos, caíam de um galho d’árvore em uma poça perto da minha orelha esquerda e parecem-me que a *Marche de pluie* de Richepin ensaiava-se ali para irradiar-se depois, crescente, desoladora. A cabeça rolou-me, desfalecida e, com a face na lama, espojado, adormeci sem cuidar por quantas horas, por quantos dias, por quantos séculos, acalentado pelo sussurro imenso da chuva (GAMA, 1888, p. 4).

Há pouco a dizer a respeito das duas personagens novas, tio Luiz e prima Georgina, evocadas inesperada e unicamente a partir do contato d’água com o sovaco. Entretanto, tal ausência de informações é demasiado significativa, tendo em vista a finalidade oculta do convite do tio na carta molhada.¹⁸ Da prima, retoma-se reticentemente a carícia do sorriso, sem que se conclua nada, tampouco. Inversamente, a atenção do narrador é colocada por completo no instante presente da percepção. É

¹⁸ O que traria a carta? Um possível casamento arranjado, avesso à paixão do narrador por Marieta, reduziria o conto a uma repetição anacrônica da tradição romântica, sob a chave temática do amor impossível etc. Seu silenciamento é, pois, uma crítica implícita à literatura folhetinesca, e uma demonstração consciente das expectativas de leitura motivadas pelo contexto original de publicação de “Nivelado”.

a partir das gotas de chuva que julga ouvir “a *Marche de pluie* de [Jean] Richepin”,¹⁹ poema cujas aliterações – “Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac” (RICHEPIN, 1881, p. 22) – são os últimos resquícios de literatura em sua consciência. Dissolve-se, com isso, seu drama intelectual simultaneamente à carta do tio, cuja escrita é desmanchada pela água da poça, levando consigo a única chave possível de decifração do enredo.

¹⁹ “*Marche de pluie*”, de Jean Richepin, é um poema inserido na primeira parte de *La chanson des gueux*, intitulada “*Gueux des champs: chansons des mendiants*”. De fato, mendigo é o próprio narrador, no sentido em que é despojado de todo artifício social e encontra, em meio à completa miséria do charco, um sentido superior, imaterial, de consciência. Segue-se o poema, na íntegra, para que se avalie a comparação entre suas aliterações e a melodia das gotas de chuva, conforme avaliadas pelo narrador: “Il tomb de l’eau, plic, ploc, plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac. // Il pleut, ça mouille / Et pas du vin! Quel temps divin / Pour la guernouille // Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac. // Cochon, patauge! / Mais le cochon / Trouve du son / Au fond de l’auge. // Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac. // Le cochon bouffe; / Toi, vieux clampin, / C’est pas le pain, / Vrai, qui t’étouffe. // Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac. // Bah! sur la route / Allons plus loin. / Cherche un bon coin / Truche une croûte. / Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac. // Après la pluie / Viendra le vent. / En arrivant / Il vous essuie. // Il tomb de l’eau, plic ploc plac, / Il tomb de l’eau plein mon sac” (RICHEPIN, 1881, p. 22-23). Perceba-se a série de elementos aí presentes (o moto contínuo da chuva, as figuras da rã e do porco, o contraste da água com o vinho, o vagar dificultoso do andarilho pela estrada) que embasa um evidente diálogo intertextual entre o conto e o poema, digno de estudo em uma leitura comparativa à parte. Em todo caso, segue-se à “*Marche de pluie*” o poema “*Ce qui dit la pluie*” (imediatamente posterior, igualmente incluído em “*Gueux des champs*”), cuja mudança de tom é igualmente significativa. A respeito de ambos, comenta Howard Sutton (1961, p. 98, tradução nossa de: “‘*Marche de pluie*’ elenca as misérias causadas pela chuva a um mendigo perambulando por uma estrada, enquanto ‘*Ce qui dit la pluie*’ o lembra de que a chuva faz o trigo germinar e de que, quando a colheita é boa, os fazendeiros são generosos”. (“‘*Marche de pluie*’ enumerates the miseries brought by the rain to a tramp trudging along a country road, while ‘*Ce qui dit la pluie*’ reminds him that the rain causes the wheat to sprout and that when crops are good the farmers are open-handed.”) Destaque-se a opção de Domício da Gama pelo primeiro dos dois poemas de Richepin dedicados à chuva, recusando a visão idílica de natureza e de comunidade social presente em “*Ce qui dit la pluie*”.

Logo, por meio da completa dissolução do intelecto e de sua expressão escrita, encerra-se o conto, com um implícito elogio do animal sobre o ideal, ou do corpo sobre o espírito, pressuposto pelo triunfo final e silencioso do sono sobre (sob) a lama.

3 Conclusão

O conto “Nivelado” dialoga, pois, com questões caras à ciência e à filosofia (sob os pares corpo X espírito, animal X ideal) e tece uma crítica bastante sensível ao positivismo, mediante as referências a Vogt e Comte. Ademais, ao optar por um narrador autodiegético que defende a imersão da consciência naquilo que há de existencialmente animal no homem, por oposição a toda forma de verbalização demasiado intelectualizada (retomemos a vitória da lama dos sapos sobre o desfecho concertado da carta misteriosa), antecipa na década de 1880 a crítica de grande parte da literatura do século XX às heranças do intelectualismo na construção do texto literário, questionando suas regras de construção pela dissolução do enredo. Tais motivos fazem de “Nivelado” um texto verdadeiramente precursor, reforçando a importância do resgate atual de Domício da Gama e de sua obra.

FIGURA 1
Fac-símile de "Nivelado"

A SEMANA

Os gestos, antes pouco usados, apertados da trintões! Diante do perigo imminente de um aprezo, quando segregava-lhe a consciência muitas vezes: — Deixa a sapateira... que diabo tens com essa talher, se não tens mais que o alentar-lhe os autos amoscos? — desatrapado debatia-se em ansias impossíveis, e deixava-se tomar de um desespero, que muitas vezes chegava quasi loucureza.

As considerações da Salustiana, com tudo, em lugar de animal-o, ao contrário, exacerbaram-no, de modo que elle pôde de raiva, puzê-lhe a experimentar as pernas por instantes persuadido de lhe voltara o vigor antigo; arfava abrevado n'um pensamento de amor passível, enternecia-se todo, chamava Salustiana para ao pé de si e começava a afagar-lhe o colo, os cabellos, as costas com os dedos tremulos, cheios de panno fofinho. Esse esforço sobrehumano egotava-se, por fim, e o velho, berrico, reconhecendo, contra a vontade, a sua decrepidez, cahia no fardo e rede a ranger os dentes como um esneço.

Salustiana, que com um ar sornoso e cheio de enojo igual ao que sentamos quando estamos em contacto com um daver, se prestava a estas experiências deus de como; e logo que pôde, saltava-se sorrindo maltratadamente, dando de fofos, nestes momentos, ella a Impedidos.

Davia mais que motivos para os deslizes do Miguel. Não não o socorria! Ella não fora tão bom em elle tempo? Qual a razão porque ella ora tratava assim, a elle que, afinal contas, se estava assando de pernas jubas, não devia se não aos seus filhos juvenis.

A rapariga linha, entretanto, razão, seu sangue borbulhava, e injektava-se pela pelle dava a epiderme essa palidez macia, azulada e ardente e aquece o amor e o delicia. As suas mãos eram bastante resistentes, tinham vida, palpitavam como palpitam narões em terra secca. O velho, no lirarido disso, emorocia, e a sua pelle acurquilha, cobrindo carnes flaccas e penolentes, era um resfriado tinnuo, destituindo um suor viscoso, omanavel no gesto, no halito, e na lavra. Tudo nelle annunciava a solidão, a negação da vida; e o amor o vive um minuto em um meio tão stil. Desta sorte, quando os braços paralytico enlaçavam-lhe o colo resente e cheiroso de batatilha e lima, assavam-lhe as areopias singulares; vez de percorrer-lhe o sangue uma lava abrasadora, o que ella experimentava era a mesma sensação que experimentaria se lhe entocassem o corpo de um sapo ou os anais de uma pente. A brasa atirada ao charco, a ra.

Miguel, apesar de tudo, sabia o trinar suas vinganças; e quando a trintões, orgulhosa da sua pujança, afastava zombando, elle a quem rasgavam rijos de bellar, beijar aquelle collo, e dar, embelegar aquelles seios, dava em toda a sua redondeza quasi ginal, acabava por fazer um gesto como abraçando-se-lhe os hombros ou uma criança nista, que implora o leite maternal. Estão, perdendo o alibrio, bambando as pernas; já de de rodado ao barro, e morria-a, e rida, até que um gesto de raiva abria lerno aquella sorna trista e grante.

Com o rosto humedecido pela baba, Salustiana ergue-se, deixava o Miguel a estorcer-se na crise de erotismo, e a lançar-se no corrego como o musumano impuro.

VARARIFE JUNIOR.

(Capítulo extrahido de um romance inédito).

RIMAS

Andei em longas excursões distantes: — Ti palácios, sacratos, monumentos, Focos de industria, artisticos pertentos. Praças soberbas, capitais gigantes...

Em toda a parte eu lia nos semblantes Dores... luctas... identicos tormentos... — Onde a patria do riso? ... Desalento Colhi apenas, mais craves que d'antes!

Parei, emfim... E o coração da terra Fui encontrar! — Só jubilo encerra: — É-lhe a innocencia a unica rainha! Rides? Quimporta! Esse patê de encanto E de meu lar e pequenino canto, Em que ajeita o teu berço, ó filha minha!

APPOSSO CELSO JUNIOR

NIVELADO

Chovia eterna, desoladamente. A quantas horas, a quantos dias, a quantos seculos não o podia dizer eu, que sentia-me dissolver, embebedo das lagrimas da tristeza immensa da Nuvem. Tristeza da Inimiga — fingida, só para apagar-me o fogo sauto da alegria que accendia em mim a chama luminosa, a quantura revigorante do bom vinho. Eu tinha bebido muito. Tiveram inveja da minha felicidade. E mostraram-n'um carcereiro do sombro e melancolia. E os seculos a chuva cabe para vencer este ardor indomito de vitor, que sinto. Porque eu ia no passo da conquista, firme e arrogante, com o peito dilatado, respirando livre os atomos idyllicos do sonho, cobrindo as veas negras, dignos, os olhos luminosos da minha doce amante a Noite. E agora quem me vasso vacillante e tropeço diria que eu estava bebido. Triste é que eu estava. Vendo-me a magra, embebedo-me a sombra, a morte quebrava-me as arrogancias physicas. Havia uma força immensa sobre opprimido-me, e tropeço diria desviar-me da posição vertical, emparrandome por trás dos joelhos para dobrar e derrubar-me. Mas eu, que bem sei que é em mim o sentido da maior resistência, intimidava-me e caminhava birto, inflexivel, anklolado, como quem segue o destino. Sabia que era uma provação aquillo. Bem me tardava repousar, mas não na rua. Nem em casa. Uma modalidade physica do Ideal lançava-me que não era o melhor o que eu pudesse desjar, porque seria

coisa já sabida. Por isso eu não desajava cousa alguma. Caminhava duro, tozo, com emphatismo nos passos de salubranco em drama lyrico, com fustidas e arrancos tragicos, após longas passas deliberativas, torras de deciso explosiva. E nesses impulsos aggressivos retomava-me a alegria heurota, immoladora, de soldado no assalto, abrindo-me uma porta á phantasia, que entro risos e descanes longinquoos, vagos, illuminava-me um recanto escuro do cerebro. Depois como uma cortina recabida estrave-se-me a terra e eu escutava o cahir da chuva, monotonamente, incoeraval. A quantas horas, a quantos dias, a quantos seculos não sei, toda a minha longuissima cienteza tendo se escendo trandada e amalsmada sob o perpetuo rojar dos prantos celestes e terrestres. A lembrança dos soes, de ládo apagada, era mythica. Sempre sempre ao soldado amurria, nas lagrimas. O raso, as lagrimas e luz, são os poetas que sonham. Maos poetas: fazem-me sofrer... Como se toda ventura não fosse de aos sapos, que aqui perto, no alagadojo bem cheio, estavam a potente concubiar a epidalmica celebrando os seus castissimos amores. A chuva cabe — fecundando chuva, a lhes nutrir e germinar que será a prole futura ainda implicita nas longas rosarietas, que a amores fumaes vai desadado — bemita chuva! E porque não sou sapo eu, que tenho as mãos tão lascivas, a bocca mais lasciva, o corpo todo mecos vivos a sentir carnos amansas? Entendo agora o conselho sybillino da Ideal — seguir o impulso que me leva ao charco, prostrarme, assaparme de encontro a essa lama molle, visgrenta, corviliatira, niveladora, poltre orgulho impudente? O conselho era do ideal do da lagista extrema. Das idéas de Vogt e de Augusto Comte faziam-me uma carga terrivel — a da localisacão da insecta bacstrada, no deloso e a da inutilidade logica do macho, da sua immortalidade dada a realisacão do ideal da virgim-mede. Então, se os deuses immanos me annullavam naquillo em que os mais julgava valer, na minha qualigade de macho, antes sapo, que não tem féal, ou só tem os da vida — comida á fartar e fomes fecandias — com uma renunciacão quasi mystica aos contactos amoscos. A minha humanidade começava a pezar-me de mais. Uma viravolta poz-me em frente de uma vieilla estreita, entre um muro fazedo esquina e uma coroa de espilhos negrosado sobre um clarão vago amarello,algum lampazo longo. Encostado ao muro, sentindo fallar-me nas pernas, duas brazas por olhos e uma convulso no queixo, melioli, hesiti longamente antes de avestarme pela vieilla da Baizoca. Eu sentia que entrar alli era decisivo. Havia alguma coisa ou alguém que me puchava para trás, dobrando-me pelo peito, fagindo-me a alma mais. Mas só depois que puzesse em marcha comprehendí que o obstaculo era a flagellante phraz de Marietta naquella noite em que por bravata fazia o elogio da embriugaz — « O homem que eu vi esse um dia embriugado nunca me poderia entrar no coração. » Na pacifica e honesta sala do jantar entre o caliz de Madeira ainda cheio e a chlicara de café que ella passava-me, olhando-me com o seu olhar tão direito, tão leal, era mais uma banalidade virtuosa que ella pronunciava com a sua voz preguiçosa, syllabando lentamente, com uma quasi affectacão de excrallido e doçura, graciosissima, só della, da

boa e carinhosa amiga. Mas aqui, na noite escura, com os pés na lama fria, impellido ao charco pela força combinada dos syllogismos e do alcohol, aquella phrase era a minha estampa antepávida. Caminhando eu lirtava ao frio do meu desprezo e um soltazo bllavava-me no peito e desfazia-se sem equalar e refuzava-se beissimo. De repente tropecei; faltarão-me as pernas e cahi, com as mãos para diante. Era fofa. Senti frio primeiro nos joelhos e costas e emcolhi a barriga á humidade desagradavel. Depois retirei a mão direita enlerrada na lama e desviei uma ramo que me arrastava o rosto. Pensei no calor de repugnancia e nojo de Marietta, se me visse de cara, barba e bocca enlerradas, castrado na estrada com um bebado, e chorei. Não digo como chorei, porque só o entenderia quem já chorou assim. Acalmemo por fim o mesmo pranto e sorri dos jatos d'agua lamenlante que se convulsões do peito, batendo arquejante, faziam saltar. Era brataleira de porco ou de sapo. Familiarizava-me com a lama. Estendi-me commodamente e como a agua me enlerrase no sovaco lembrei-me da crisa, que trazia no bolso, do tio Luiz, convidando-me para ir passar com elle uns dias na fazenda e do sorriso da prima Georgina, que era uma agua me enlerrase no sovaco lembrei-me da crisa, que trazia no bolso, do tio Luiz, convidando-me para ir passar com elle uns dias na fazenda e do sorriso da prima Georgina, que era uma agua me enlerrase no sovaco lembrei-me da melodia de duas pingas d'agua que, era alternos ora juntos, cahiam de um galho d'arvore em uma poça perto da minha crella esquerda e parecem-me que a Mardo de pleite do Riequien quasi-se ali para irradiar-se pouco, crescente, desoladora. A cabeça rolou-me, desfallecida e, com a face na lama, espolado, adormeci sem culdar por quanto horas, por quantos dias, por quantos seculos, acatchado pelo sussurro immenso da chuva.

14 de Fevereiro 88. DOMICILIO DA GAMA

AS RUGAS

Vendo o sol de planetas já rodado, Deuse disse a natureza: — Filha não esse Turbilhão de estros, mardo que não cesse Teu amor... Deito a terra a teu cuidado...

Disse, e com outros mundos occupado Foi-se. A filha este globo não esquece: Po-e-lhe agua, e de agua se curme, vive e cresce Tudo... Tudo ella pinta: os céos, o prafido...

E a Natureza tem mais gosto e geito Pondo em formos tela O rosto da mulher — bello, perfeito...

Neste doce canção... e um dia — acaba o dia Dando a torto e a direito Profundas pinceladas a aquarella.

EDMUNDO DE BARROS.

BELLAS ARTES

Estende-se ainda sobre estas columnas prestigio faguste que por tão longo tempo e tão d'interstereamento gozou honra-as.

Luiz Gonzaga Duque Entrada foi, desde a fundação d' Semana, a vontade inabalavel que alimentou esta sec-

Referências

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2013.

BISCHOFF, Theodor Ludwig. *Encyclopédie anatomique: traité du développement de l'homme et des mammifères, suivi d'une histoire du développement de l'oeuf du lapin*. Tradução de Antoine J. L. Jourdan. Paris: J.-B. Baillière, 1843. t. VIII.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.

BORGES, Luís Eduardo Ramos. *Vida e obra do escritor Domício da Gama: um resgate necessário*. 1998. 625 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 1998.

BRENTANO, Franz. *Psychologie du point de vue empirique*. Tradução de Maurice de Gandillac. Paris: Aubier; Éditions Montaigne, 1944.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O narrador infiel. In: _____. *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 2005. p. 21-33.

COMTE, Auguste. *Système de politique positive ou traité de sociologie*. Paris: L. Mathias, 1851. v. I.

FREGE, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*. Tradução de Claude Imbert. Paris: Seuil, 1971.

GAMA, Domício da. *Contos à meia tinta*. Paris: Lahure, 1891.

GAMA, Domício da. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

GAMA, Domício da. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1901.

GAMA, Domício da. Nivelado. *A Semana*, Rio de Janeiro, ano IV, v. IV, n. 161, p. 4, 18 fev. 1888. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano%20188&pesq=nivelado>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NAGEL, Thomas. Quel effet cela fait, d'être une chauve-souris? In: _____. *Questions mortelles*. Tradução de Pascal Engel e Claudine Engel-Tiercelin. Paris: PUF, 1983. p. 193-209.

RICHEPIN, Jean. *La chanson des gueux*. Paris: Maurice Dreyfus, 1881.

RUSSELL, Bertrand. *Logic and knowledge: essays 1901-1950*. London: Spokesman Books, 2007.

RYLE, Gilbert. Le mythe cartésien. In: _____. *La notion d'esprit*. Tradução de Suzanne Stern-Gillet. Paris: Payot, 2005. p. 11-24.

SANDANELLO, Franco Baptista. Sans désirs ni regrets: o impressionismo “a meia tinta” de Domício da Gama. In: LEÃO, Isabel Ponce de; MENDES, Maria do Carmo Mendes; LIRA, Sérgio (Org.). *Artes e ciências em diálogo*. Porto: Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável, 2015. p. 1-10.

SANDANELLO, Franco Baptista. *Sans désirs ni regrets: o impressionismo “a meia tinta” de Domício da Gama*. 2016. 930 f. Pesquisa Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2016.

SUTTON, Howard. *The life and work of Jean Richepin*. Genève: Droz; Paris: Minard, 1961.

TEMPORAL, Vanessa de Oliveira. A contribuição de *Matéria e memória* para o estudo da linguagem na filosofia de Henri Bergson. *Kinesis*, Marília, v. 3, n. 6, p. 75-92, dez. 2011.

VOGT, Carl. *Leçons sur les animaux utiles et nuisibles, les bêtes calomniées et mal jugées*. Tradução de Gustave Bayvet. Paris: Schleicher Frères, 1897.

**Entre a atrocidade e a brutalidade:
a estreia de dois contistas em 1922**

***Between atrocity and brutality:
the debut of two short story writers in 1922***

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

marcussalgado@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta um estudo sobre dois livros de contos publicados em 1922: *Os condenados*, de Gabriel Marques, e *Brutalidade*, de Afonso Schmidt. Pouco referidas pela historiografia literária, essas obras obtiveram relevante circulação em sua época e representam posições sistêmicas bastante particulares no campo literário brasileiro da década de 1920, apresentando, ainda, convergências estéticas.

Palavras-chave: literatura brasileira; modernismo; neonaturalismo; decadentismo.

Abstract: This article presents a study of two short story collections published in 1922: *Os condenados*, by Gabriel Marques, and *Brutalidade*, by Afonso Schmidt. Despite not being often included in mainstream literary historiography, both works achieved notable circulation in their time and represent a very peculiar systemic position in the 1920's Brazilian literary production, not to mention their aesthetic convergences.

Keywords: Brazilian literature; modernism; neonaturalism; decadentism.

Recebido em 31 de março de 2016.

Aprovado em 22 de junho de 2016.

Em 1922, ano em que se realizava a Semana de Arte Moderna, ocorria a estreia como contistas de dois escritores: Gabriel Marques, com seu *Os condenados*, e Afonso Schmidt, com *Brutalidade*. Apesar de hoje os dois autores paulistas estarem relegados a um quase completo esquecimento mesmo no plano historiográfico, suas obras representam posições sistêmicas importantes para quem se dispõe a reconstituir as linhas de força atuantes no campo literário brasileiro na terceira década do século XX.

De fato, há pelo menos dois pontos de contato entre *Os condenados* e *Brutalidade*. Ambos ostentam fascinação pelo lado obscuro da vida e da psique, seja pela excentricidade, pela depravação, pelo crime ou pela miséria – quando não associados entre si –, o que se explicita desde os títulos das obras, que ressaltam a ideia de violência gráfica¹ sob os supersignos da brutalidade e da atrocidade (o subtítulo de *Os condenados* é “contos atrozes”). Além disso, os livros registram com nitidez a oscilação pendular – quando não a síntese – entre o neonaturalismo e o decadentismo epigonal que se verificava na literatura brasileira desde o final da década anterior, fenômeno apontado por Brito Broca no ensaio “Documento de uma época” (cf. BROCA, 1991, p. 368-372) e presente até mesmo no Oswald de Andrade da trilogia *Os condenados* – cuja escrita e publicação se estendem entre o começo dos anos vinte e o começo dos anos trinta.

1 A estética da atrocidade

Gabriel Marques publicou seu primeiro livro de contos, *Os condenados*, na Coleção Brasília, idealizada por Monteiro Lobato e que muito concorreu para a concretização de incentivos no sentido de “levar a leitura ao alcance de todos e de promover o autor nacional” (PAULILLO, 2002, p. 106). Consta que Monteiro Lobato ter-se-ia interessado em publicar o volume do estreante a fim de ostentar um escritor afro-brasileiro na coleção (CAVALHEIRO, 1955, p. 245). Verdade ou lenda

¹ Conceito amplamente difundido na área dos Estudos Culturais para identificar situações na literatura, no cinema e nas artes visuais em que a estetização da violência precede à comunicação de conteúdos morais. Sob essa estratégia representacional, “a violência se sobrepõe à narrativa, transformando-se tanto em seu veículo como em sua determinação” (GRONSTADT, 2008, p. 98, tradução nossa).

dos meios literários paulistanos, o fato é que havia razões tanto literárias como extraliterárias para a publicação de *Os condenados*. Anteriormente Monteiro Lobato já lançara um autor afro-brasileiro, ninguém menos que Lima Barreto. Por outro lado, há na própria obra de Lobato, em contos como “A vingança da peroba”, um certo *pendant* para o atroz e o escatológico – a confirmar-se, ademais, com a edição de *Casa do pavor*, de Moacir Deabreu, livro de contos fantásticos com elementos atroz e brutais, publicado por Monteiro Lobato no mesmo ano que *Os condenados*.

Hoje praticamente esquecido, Gabriel Marques foi muito ativo na década de 1920, sendo publicadas colaborações suas em diversos periódicos, incluindo o argentino *Nuestra Revista*, publicado entre 1922 e 1925 como continuação da famosa revista *Crisol*, na qual se liam textos de Leopoldo Lugones, Ingenieros etc. (cf. LAFLEUR, 2006, p. 163). Segundo a pesquisadora Tânia Regina de Luca (1998, p. 74), a revista argentina, “para marcar a passagem do Centenário da Independência, dedicou todo um número à literatura brasileira, tendo publicado trabalhos de Lobato, Júlio César da Silva, Hugo Carvalho Ramos, Ribeiro Couto, Mário Sette, Lima Barreto, Gabriel Marques e Faria Neves Sobrinho”. Sendo a antologia composta quase inteiramente por autores editados por Monteiro Lobato, percebe-se que, à época do lançamento de *Os condenados*, Gabriel Marques se encontrava no foco da máquina publicitária do editor, com direito a foto na Galeria dos Editados da *Revista do Brasil* daquele mesmo ano. Ainda em 1922, comparece no número de Natal da revista *Frou-frou*, que, de par com a qualidade gráfica, notabilizava-se pela circulação entre senhoras e senhoritas de fino trato, pois “em cuchê e com capa em relevo a ouro, custava a espetacular anuidade de 36\$000!” (MARTINS, 2001, p. 231). Em que pese o possível apelo publicitário vislumbrado por Monteiro Lobato ao “usar a imagem do escritor negro para conquistar um grupo específico de leitores” (BIGNOTTO, 2007, p. 245), não se pode deixar de dimensionar o significado da presença de Gabriel Marques, escritor afrodescendente, no circuito mundano da literatura:

O fato de um negro estar entre os escritores retratados pode ser interpretado como uma conquista para os descendentes daqueles homens e mulheres sem nome, carregando livros em cestos, afixando catálogos ou ajudando em tipografias, tão mal mencionados que é preciso procurá-los com lupa

nos retratos e memórias sobre o início do oitocentos. Conquista que se fez ao longo de boa parte do oitocentos, quando escritores negros começaram a publicar seus trabalhos (BIGNOTTO, 2007, p. 54).

O mapeamento estético das práticas escriturais dos contos que compõem *Os condenados* aponta, como já dito, para um alinhamento aos neonaturalistas e decadentistas epigonais, ainda em florescimento na literatura brasileira do período. Oscar Mendes (1965), tradutor de Poe, considerava Gabriel Marques um dos escritores brasileiros em cuja obra ressoaria a influência do escritor que definiu o moderno conto em língua inglesa. Ao resenhar *Os condenados*, Plínio Salgado (1922) detectou ressonâncias de Octave Mirbeau, Zola, Fialho de Almeida e João do Rio, de par com Álvares de Azevedo – também apontado por Agrippino Grieco (1923). Alceu Amoroso Lima nele reconheceu “a tecla sombria do pavor e do mistério que Poe e Hoffmann imortalizaram” (LIMA, 1966, p. 708). De fato, tem lugar na escrita de Marques uma oscilação pendular entre duas matrizes textuais: de um lado, o conto de terror de extração ultrarromântica; de outro, a novela de escândalo neonaturalista – se estava certo Brito Broca (1994, p. 66) ao definir *Os condenados* como “contos teratológicos de arrepiar os cabelos do leitor”.

O conto de abertura, que dá nome ao livro, funciona como síntese do programa estético do ecletismo no qual celebram-se, no mesmo texto, os idioletos naturalista e romântico. O tema do duplo – tão caro ao romantismo, desde *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, até “O homem da areia”, de Hoffmann, passando por “William Wilson”, de Edgar Allan Poe – aparece aqui imiscuído a um caso de xipofagia, com o tratamento clínico característico da obsessão oitocentista por estados mentais fronteiriços. A medicina é vista com certa desconfiança, ora como uma mania ou transtorno de fundo obsessivo, ora como um virtuosismo científico louvável, mas de pouca eficácia no lidar com fenômenos psíquicos. Após o desmembramento dos gêmeos mediante intervenção cirúrgica, irrompe na narrativa outro mito romântico: o da possessão dos vivos pelos mortos. A bem da verdade, mais do que estratégia romântica para lidar esteticamente com a duplicação do eu, trata-se de premissa epistemológica presente em narrativas teogônicas arcaicas: como frisou Freud (1976, p. 252), o duplo tem a ver simultaneamente com “a crença na alma e com o medo

da morte”, que aqui é tratada com o distanciamento clínico característico do enquadramento neonaturalista.

Em última instância, o caso de xipofagia de “Os condenados” é uma variação hiperbólica do tema do duplo. Aqui, o duplo se manifesta não por meio de um sócia, um reflexo ou uma imagem, e sim por um acidente biológico em que se acumulam os motivos da morte da sombra e da “perda da imagem” (RANK, 2014, p. 23), tratados a partir de uma perspectiva representacional sinistra, em que a duplicação transforma-se em “uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo)” (RANK, 2014, p. 25). Assim, têm-se aqui o duplo sob uma estratégia mimética de inversão, pela qual se inverte seu aspecto, deixando ele de ser a garantia da imortalidade conferida pela crença na alma e em sua transmigração, para transformar-se em “um estranho anunciador da morte” (FREUD, 1976, p. 294).

O segundo conto, “Os espelhos”, retoma o trabalho em torno da duplicação do eu. Uma esposa infiel (Darcy) é mantida em cárcere privado pelo esposo. Sua prisão consiste em um quarto bastante luxuoso, cujas paredes estão revestidas de espelhos. Restringindo-se a seu contato com as imagens projetadas sobre as paredes, passa a identificá-las como sendo guardas que estão ali para controlá-la. Nesse processo, Darcy é atingida pela perda da imagem e, em um ritual de automutilação, corta o seio e apresenta-o às projeções especulares de si mesma, suas guardas. Com a chegada do esposo, Darcy comete um autêntico haraquiri, rasgando o ventre com uma faca, ao que se segue a descrição escatológica do corpo tombando sobre os intestinos.

Como conto, “Os espelhos” sintetiza os pontos frágeis do volume: a narrativa é centrada na cena final, que é de pura violência. Não há, da parte do narrador, qualquer esforço em descrever a dimensão psicológica ou existencial das personagens, e mesmo o processo de enlouquecimento de Darcy é sumariamente traçado, de forma vertiginosa. Em decorrência da escolha por uma estratégia narrativa sem metalepses (portanto, dentro de uma previsível linearidade tanto no plano representacional como no plano da narração), tampouco são apresentadas reflexões mediadoras emitidas pelo narrador ou por qualquer outra voz. A tematização do espelho aqui é bem distinta daquela de “O espelho”, de Machado de Assis, por exemplo. Em Marques, a tentativa de penetração naquilo que Bosi (2004, p. 239) chama de “dimensão especular” se faz sob o diapasão de um protocolo de escrita quase clínica, conforme à oscilação pendular

entre o neonaturalismo e o decadentismo epigonal característica do período. O neonaturalismo retomava as pautas do protocolo artístico do naturalismo do século XIX, conforme definido por Zola em *O romance experimental*, e que consistia, em linhas gerais, em uma escrita decorrente da observação empírica da vida em seus aspectos mais amplos, incluindo aqueles fisiológicos. Para o decadentismo, era necessário que, a essa atenção arguta dispensada ao sensível, fosse acrescentada a observação da instância psíquica, mesmo em seus estados mais desviantes. Assim, a exacerbação do dado sexual, com as fantasias típicas do romantismo *noir* e do naturalismo de dicção clínica (projeções especulares, perda da imagem, mutilação, mastectomia, algolagnia), segue tal protocolo.

Em fim de contas, o que está em jogo em “Os espelhos” – como já ocorrera em “Os condenados” – é a possibilidade de o duplo tornar-se uma entidade sinistra e aterrorizante. O que o marido de Darcy monta é uma verdadeira máquina de tortura psíquica, que lida com elementos explosivos da experiência:

Freud observou que em algumas patologias, como no delírio de ser observado, o ego usa o mecanismo da projeção como defesa. O ego é capaz de projetar para fora conteúdos como algo estranho a si mesmo. Diz que a “estranheza” só poderia ser algo resgatado de um estágio primitivo há muito superado em que o duplo era vivido mais amistosamente. O duplo converter-se-ia num objeto de terror, como aconteceu nas religiões que sofreram colapso e os deuses transformaram-se em demônios.

Esses fenômenos dão ênfase a algumas formas de perturbações do ego que remetem a estados regressivos, em que o ego não se distinguiu nitidamente do mundo externo e de outras pessoas – a indiferenciação inicial dentro/fora, mãe/bebê (PEREIRA, 2005, p. 97).

Outro conto que trata de matéria sexual é “Ecce homo!”. Nele, uma jovem tuberculosa tem arrebatamentos místico-sensuais diante de uma imagem de Jesus Cristo no adro da Igreja de São Francisco. Mais uma vez, o autor opta pela hiperbolização das causas para potencializar os efeitos hiperestésicos: misturam-se histeria, delírio místico, toxicomania e pigmalionismo em uma mesma interface narrativa. Mais uma vez, Marques mostra-se tributário das raízes genealógicas de sua escrita. A histeria já fora tematizada pelos naturalistas: Aluísio Azevedo o fizera

com Magdá, em *O homem*, e Júlio Ribeiro com Lenita, em *A carne*. Nesse último, encontra-se até uma cena de pigmalionismo: Lenita observa com gozo erótico os músculos e tendões de uma redução em bronze do “Gladiador Borghese”. O terreno das patologias sexuais também era caro aos decadentistas: em *Là-bas*, por exemplo, a personagem Des Hermies refere-se aos frequentadores de uma missa negra como um “serralho de histero-epilépticos e eterômanos” (HUYSMANS, 2006, p. 277) em plena dissipação de energia sexual. Um dos pontos de vertigem no traçado das linhas serpentinadas que compõem *Là-bas* é a polêmica descrição de uma missa negra ambientada em pleno *fin de siècle*, antecedida por uma intoxicação coletiva com estramônio e solanáceas (à moda das feiticeiras), atingindo seu momento máximo no misto de oração e imprecação que Huysmans (2006) atribui ao antissacerdote que comanda a cerimônia. “Ecce homo!” é, por sua vez, uma espécie de pastiche do delírio erótico-místico de Teresa d’Ávila desviado pela observação clínica da sexualidade, penetrando-se, assim, no domínio dos rituais de inversão, calcados no prazer erótico da profanação:

O que há – continuou ela – e vou dizer-lhe, é apenas o seguinte: uma paixão que me desnordeou, uma paixão delirante, de todos os sentidos... Paixão que palpita e se contorce e geme dentro do meu ser... Uma paixão que não compreendo... Uma paixão que a pouco e pouco me mata... Eu era feliz com os meus vinte anos. Não sabia ver no homem senão um ser criado à semelhança de Deus. Mas, um dia em que fui à missa das sete, na igreja de São Francisco, e vi lá, em tamanho natural, nu, com os músculos retesados em contrações vitais, o ventre murcho, os braços abertos, e no rosto uma expressão de angústia dolorosa e humaníssima – Jesus, o suave Rabi da Galiléia, senti, aqui dentro, não sei que desejo estranho... Era a primeira vez que eu via Jesus, o Divino Salvador dos Homens, assim humano e assim belo! O escultor talhara-o com mão de mestre... Magro e rijo pareceu-me, entretanto, sentir carne viva e sangue palpitante debaixo daquela brancura marmórea e fria...

Talvez por isso olhei-o com mais atenção, com voluptuosa insistência. E não lhe sei explicar, como disse, o que se passou em mim. O que vi, o que lhe posso afirmar, é que no dia seguinte voltei à igreja muito antes da hora. Ainda

não havia ninguém. Olhei-o então de perto... Olhei-o, gulosamente, com um estranho desejo de ver bem, de bem sentir o misterioso latejar daquelas veias que eu não via, mas adivinhava... Aqueles músculos salientes, aquele peito másculo, aquele ventre recurvo, liso, chupado... Não, meu amigo, não sei o se passou em mim! Sei que senti como um estalo nos meus cinco sentidos e cai de joelhos, soluçando e orando... Aquela imagem de homem nu, humanizada e dolorosa, pareceu-me prometer coisas com que meu instinto já sonhava... senti-me indignada, imunda, sacrílega, e tive vontade de estraçalhar a minha roupa, de espicaçar a minha carne e de morder, agadanhá-la, desfazer aquela santa imagem... Saí então atabalhoadamente, com uma voz roufenha a rir nos meus ouvidos e um punhado de brasas a me queimar o ventre... (MARQUES, 1922, p. 43).²

A presença de drogas (éter e cocaína) se pauta em consonância com as novelas de escândalo do período – *Cocaína*, de Álvaro Moreyra; *Os mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat; *As enervadas*, de Chrysanthème – e também com os romances de Theo-Filho. Antes, ainda, com contos e crônicas de João do Rio como “Visões d’ópio” ou “A aventura de Rozendo Moura”. Comum sobretudo na literatura médica do período, a perversão farmacológica encontra-se diretamente ligada à perversão sexual, como explicam em um trabalho de 1924 os médicos Pernambuco Filho e Adauto Botelho, ambos atuantes no Sanatório Botafogo. Sobre o éter assim se manifestam os doutos pesquisadores:

O véu da narcose vai caindo lentamente sobre a vida... Os ruídos do mundo externo, tocam superficialmente aos ouvidos em surdina confusa. As sensações periféricas vão-se esbatendo, até desaparecerem. Sobrevém a preguiça dos músculos, verdadeira parestesia, com ilusões da sensibilidade muscular – como impressões de reviravoltas no vácuo, de volatilização do eu físico etc. Podem aparecer alucinações elementares de todos os sentidos, parestesias etc.

² É traço estilístico de Gabriel Marques o uso reiterado, para efeito expressivo e sugestivo, de reticências. Parece-nos sintomático que, como se observará nas citações extraídas das obras dos médicos Botelho e Pernambuco Filho, até mesmo o discurso científico da época se valesse de semelhante recurso.

O erotismo, por vezes intenso, com alucinações genitais, imagens voluptuosas, pode, segundo Baillarger, servir como pretexto para acusações falsas de atentados ao pudor (BOTELHO; PERAMBUCO FILHO, 1924, p. 59).

O mesmo vale para a cocaína e seus efeitos alternativamente afrodisíacos e anafrodisíacos, em ambos os casos amplificando a sensação ao paroxismo:

Os tóxicos são para as funções sexuais um *Jano bifronte*, verdadeira “espada de Damocles”.

De início a cocaína exalta as funções genitais, cedo, porém, traz frigidez sexual e os doentes a ela se acomodam, preferindo a impotência à abstenção do tóxico. Em certo período, nota-se verdadeiro círculo vicioso: os doentes só têm um clarão fugaz de potência sexual no momento que ingerem o tóxico, por outro lado, quanto mais tóxico ingerem, mais se tornam impotentes (BOTELHO; PERAMBUCO FILHO, 1924, p. 52).

Gabriel Marques publicou outras obras: a novela *A canalha* (1923) e os contos enfeixados em *Os esquecidos de Deus* (1926) e *Carne vil* (1944). O último é uma reedição das narrativas de *Os condenados*, com alguns acréscimos, lançada pela editora Guairá. Mas a obra com que o autor granjearia maior sucesso seria *Ruas e tradições de São Paulo*, espécie de *flânerie* arqueológica pelas tradições e lendas urbanas da capital paulista.

Marques obteve alguma resposta crítica em sua época. Em resenha de *Os condenados*, Plínio Salgado (1922, p. 3) percebe na obra “uma revolta contra a infeliz condição dos vaidosos seres humanos, míseros títeres nas mãos de um destino cego, tangidos pelas fatalidades orgânicas, psicológicas e sociais, mordidos pela matilha dos instintos perversos”. Justifica, ainda, o programa estético da atrocidade a partir da questão da verossimilhança, alegando, por fim, que a violência está igualmente presente na crônica policial, cuja matéria reflete, por sua vez, o espírito do tempo (SALGADO, 1922). Plínio Salgado – que naquele momento encontrava-se bastante próximo ao grupo modernista, publicando, inclusive, em *Klaxon* e tomando parte na Semana de Arte – voltaria a resenhar obra de Gabriel Marques no ano seguinte, pelo *Correio Paulistano*, tratando, com o mesmo entusiasmo, de *A canalha*.

Outro que se debruçou sobre a obra de Marques foi Agrippino Grieco. Em resenha de *A canalha*, o severo crítico reconhecia, apesar dos excessos românticos e daquilo que chama de “retórica da desgraça”, tratar-se de “um atento perscrutador de incógnitas espirituais” (GRIECO, 1923, p. 1), preferindo, ainda, *Os condenados* a *A canalha*.

Os esquecidos de Deus acabaria por ganhar menção honrosa no Prêmio da Academia Brasileira de Letras de 1927 na categoria “contos e novelas”. Antecedendo os contos que compõem o volume *Carne vil*, encontra-se todo um aparato de discursos críticos endossadores da obra de Marques, em que se destacam uma apresentação por Luís da Câmara Cascudo e o parecer da comissão julgadora do concurso literário promovido pela Academia Brasileira de Letras em 1927, assinado por Humberto de Campos, Laudelino Freire e Felix Pacheco, em que se mantém a menção de honra ao escritor paulista, malgrado o protesto do acadêmico Gustavo Barroso, que considerava *Os esquecidos de Deus* uma obra obscena e imoral, indigna de figurar no certame. Vale lembrar que, pouco antes, em 1924, Romeu d’Avellar e Benjamim Costallat tiveram problemas com a polícia de costumes, que das livrarias apreendeu as edições de *Os devassos* e *Mademoiselle Cinema*, consideradas obras ultrajantes à moral e aos costumes.

2 A liga candente de vida e sonho

Quando Afonso Schmidt publicou *Brutalidade*, seu primeiro livro de contos, o escritor nascido em Cubatão (SP) não era propriamente um iniciante. Já publicara plaquetes e livros de poesia, além de atuar em diversos periódicos, incluindo alguns de orientação libertária. Em 1906, publicou *Lírios roxos* e *Miniaturas*, coleções de versos, a que sucederam *Janelas abertas* (1911), *Mocidade* (1921) e a peça teatral *Lusitânia* (1916). Sua extensa atividade jornalística esparramou-se tanto em jornais como o *Jornal do Commercio de São Paulo*, *A Tribuna de Santos*, o *Diário de Santos*, a *Folha da Noite* e *O Estado de S. Paulo* como em *Zig-zag* (fundado com Oduvaldo Vianna), *A Plebe*, *A Lanterna* e *A Voz do Povo*.

Nos anos 1940 e 1950, foi muito editado e chegou a ganhar prêmios representativos, como o Prêmio Machado de Assis de 1942, instituído no ano anterior pela Academia Brasileira de Letras, concedido ao conjunto da obra do escritor, que, àquela altura, acumulava experiência

no conto (*Tesouros de Cananeia*), na novelística (*Os impunes*), no romance (*O dragão e as virgens*), no teatro (*As levianas*), na opereta (*Kelani – a dama da lua*), na ficção científica (*Zanzalás*), na poesia (*Garoa e poesia*), na crônica (*Os negros*) e já ostentava alguns títulos com vendas significativas: *A marcha* (1941), narrativa histórica sobre a escravidão, e *A sombra de Júlio Frank* (1936), folhetim que inauguraria uma série de livros do autor baseados em lendas urbanas da cidade de São Paulo nos mais diversos períodos históricos. Ainda em 1942, publica *Colônia Cecília – romance de uma experiência anarquista*, que seria reeditado, nos anos 1980, pela Brasiliense.

Hoje Afonso Schmidt é pouco referido, salvo por pesquisadores dedicados ao rastreamento das relações entre literatura e anarquismo nas primeiras décadas do século XX (caso de Francisco Foot Hardmann, que dedica ao autor algumas páginas em *Nem pai nem patrão*) ou aqueles empenhados em mapear o campo literário em São Paulo no momento de instauração da modernidade (como ocorre no substancioso trabalho de Maria Célia Paulillo, *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista*). No entanto, Schmidt está listado, justamente com *Brutalidade*, *Os impunes* e *Tesouro de Cananeia* no terceiro volume do *Cambridge history of Latin-American literature* (cf. ECHEVARRÍA; PUPO-WALKER, 1996, p. 797). Quando a União Brasileira dos Escritores criou o Prêmio Juca Pato, naquela mesma sessão já se cogitaram possíveis agraciados, entre os quais consta o nome de Afonso Schmidt, ombreando com figuras de proa da literatura (Guimarães Rosa), da poesia (Drummond), da crítica de arte (Sergio Milliet), da crítica literária (Álvaro Lins), da diplomacia (San Thiago Dantas) e da economia (Celso Furtado), conforme noticiado na *Folha de S. Paulo* de 2 de dezembro de 1962. De fato, no ano seguinte Afonso Schmidt conquistaria o Juca Pato, como intelectual do ano.

Brutalidade surpreende pela força dramática de alguns contos e pelas qualidades de fatura no tocante à estruturação narrativa.

O volume se abre com “Curiango”. O título, que faz referência a uma ave negra cujo canto sinistro se faz ouvir durante a noite, remete ao protagonista, um malandro encarcerado no presídio. Introduz-se aqui o cenário principal da narrativa: a casa de detenção. É dentro dela que os presos preparam, todos os anos, um balão de festa junina. Curiango e seus asseclas (Mateus, preso sob acusação de assassinato, e Zezinho, ladrão) aproveitam-se da oportunidade para improvisar a fuga da personagem

no interior do balão. Essa fuga, contudo, não é bem-sucedida e logo transforma-se em uma espécie de reedição macabra do voo de Ícaro.

O narrador do conto foi juiz no júri popular que condenou Curiango ao cárcere. É importante lembrar que Curiango levava uma vida nômade desde a infância, “na camaradagem ociosa dos mendigos e dos cachorros” (SCHMIDT, [s.d.], p. 108). Quando criança, “invejou a sorte dos *bulldogs*, cuja profissão indecorosa é guardar a propriedade... dos outros” (SCHMIDT, [s.d.], p. 108), afinal, os cães soem ter uma casa e uma panela de angu para si, o que nem sempre esteve à disposição do pequeno Curiango, ave desamparada tateando nas trevas de uma sociedade cujas relações são deformadas pela injustiça social e pela pressão econômica. Acaba por ingressar na vida circense, onde descobre certa habilidade com o tigre. O proprietário do circo, depois de punir com o chicote o ousado empregado, resolve explorar suas habilidades, colocando-o em substituição ao antigo domador já no espetáculo seguinte. A estreia de Curiango (anunciado fraudulentamente como M. Pott, o que não passou despercebido à plateia) foi desastrosa: depois de um confronto com a plateia, que insistia em dele escarnecer, sob a incitação do domador demitido, Curiango, para vingar-se, soltou o tigre contra o público, provocando, além do pânico, mortes e o desmoronamento do circo. O final da peripécia de Curiango é laconicamente apresentado pelo narrador: “Curiango foi preso, e o tigre acabou abatido a tiros de carabina” (SCHMIDT, [s.d.], p. 110).

Diante de um histórico tão negativo que não exclui nem mesmo a cena de origem de Curiango – pois, segundo o narrador, ele teria nascido de uma “hora de brutalidade” (SCHMIDT, [s.d.], v. 8, p. 108) – o voo da personagem confere não apenas tonalidades trágicas à sua biografia, como ainda revela-se enquanto tentativa derradeira e radical para atingir a liberdade, ainda que a experiência esteja marcada pelo signo da fatalidade. Seu grito, à maneira da ave que lhe dá o apelido, penetra na noite e nela ecoa como única possibilidade de revolta em um mundo pré-programado a partir de equações biográficas determinadas pelas posições socioeconômicas. Se a etimologia da palavra está correta – e ela, destarte, deriva de termo quimbundo que significa “preceder” –, Curiango e seu voo icário são o grito de revolta que precederia as transformações sociais provocadas em horizonte coletivo. De um lado, destino individual; de outro, destino histórico.

Em termos de estruturação narrativa, chama atenção a presença no mesmo conto de duas cenas em que a tensão dramática atinge elevado grau, chegando a haver certo efeito cumulativo entre ambas. A primeira é a da estreia de Curiango como domador, e nela não se desdobra toda a potência climática; a segunda é a tentativa de fuga, desembocadura da tensão dramática do conto. O sequenciamento das duas – à maneira de uma escada – é utilizado de forma rentável pelo autor.

O conto com a estruturação narrativa mais complexa é “A boca sem sorriso”. A narrativa se inicia com o narrador, Teodoro, a visitar a residência do aristocrático Enéias. Pela rotunda do salão, os dois observam o “pequeno movimento do escurecer” (SCHMIDT, [s.d.], p. 116) naquela rua pacata, enquanto o criado “coloca entre [...] [eles] a flamante bandeja dos venenos coloridos” (SCHMIDT, [s.d.], p. 115). Subitamente, cruza os olhos de Teodoro “um indivíduo que, com a sua presença aguda, vinha quebrar a harmonia enternecedora da hora” (SCHMIDT, [s.d.], p. 116). O desconhecido – com quem Teodoro reconhece estar preso “por uma história sombria” (SCHMIDT, [s.d.], p. 116) – aproxima-se e cumprimenta Enéias, partindo logo depois.

Segue-se, então, uma segunda narrativa, que remete aos tempos em que Teodoro vivia na “mais absoluta miséria” (SCHMIDT, [s.d.], p. 117), a ponto de dormir nas ruas. Certa feita, ao conseguir obter, mediante artifício fraudulento, o dinheiro para dormir sobre uma cama de hotel de viração, encontra no interior do quarto um homem em estado de delírio que lhe conta, então, uma longa narrativa – a terceira a encaixar-se no enquadramento do conto. O homem que conta essa terceira narrativa é, em um caso perturbador de serendipidade, a figura que surgiu diante da janela do salão de Enéias e o cumprimentou, de nome Ricardo. A perturbadora narrativa apresentada por Ricardo é um delírio deambulatório no qual se misturam ambientes de miséria, alucinações olfativas e sonoras, percepções vertiginosas da paisagem urbana e objetos dotados de vida anímica própria, particularmente um par de sapatos de um suicida (certo Salim) que passa a conduzir os passos sonambúlicos do outro. O motivo do duplo comparece aqui pontualmente, associado, por sua vez, à maldição que pesa sobre os pertences de um suicida:

Contaram-lhe uma vez que a alma dos suicidas, quando o corpo se inteiriça e gela, passa para um móvel ou um objeto que lhe está próximo, e ali fica, por longos anos, testemunha impassível da vida que o extinto deveria levar.

Era lógico, portanto, que a alma do Salim tivesse passado para os seus sapatos. E, andando célere, para não ouvir os que mofassem do rincar lamentoso do calçado, o homem sentia-se cada vez mais diferente. Já quase nada restava da sua personalidade. Tornava-se inteiramente Salim. Sentia-se muçulmano. Amava alguém que ainda não tivera ocasião de ver (SCHMIDT, [s.d.], p. 135).

A narrativa macabra e fantástica de Ricardo revela-se, no final, obra de um estado temporário de desajuste mental, pois que nasce do sequenciamento fantasioso de eventos e objetos que marcaram sua percepção ao longo daquele dia, mas que não ostentavam, factualmente, ligações entre si. O que Ricardo chama de “maldito desarranjo da cabeça” (SCHMIDT, [s.d.], p. 152) fez com que fatos banais fossem transfigurados em uma narrativa perturbadora e tingida de tons sobrenaturais. Percepções banais e casuais – frutos do deslocamento aleatório de Ricardo pela cidade – são encaixadas por meio de uma pressão constelacional paranoide.

Além do encadeamento das situações narrativas a partir de contínuos lances de acaso – que culminam com o efeito de serendipidade do final do conto –, merece destaque a própria estrutura em encaixe que propicia tais desdobramentos. Ocorrem, aqui, as chamadas “narrativas encaixadas”, nas quais “no centro de uma intriga englobante, uma ou várias personagens passam a narrar uma ou várias histórias que elas escrevem, contam ou imaginam” (REUTER, 2002, p. 85).

A reforçar as convergências possíveis com *Os condenados*, de Gabriel Marques, e outros textos ecléticos do período, desponta o conto “Ouro”, em que o protagonista, o poeta Rosenthal, tem uma experiência acidental com haxixe. Além de mais uma vez o acaso desempenhar função estruturante na narrativa, no conto a experiência com a substância alteradora da percepção é extravasada para o interior da instância de linguagem e, sob efeito do potente confeito de haxixe, o “viajante” traz, de torna-bordo, as imagens como ouro extraído de um experimento com o autoenvenenamento. Atento às transformações na percepção provocadas pelo êxtase químico, o narrador descreve a experiência urbana sob efeito da substância:

Rosenthal sentia-se profundamente feliz. A aragem do entardecer passava por entre os seus cabelos como finas mãos enamoradas, numa longa carícia. Todas as cores do crepúsculo se haviam tornado tão vivas, tão brilhantes,

tão agradáveis à vista, que ele não pode deixar de parar e exclamar com enlevo:

– Parece que há mulheres diluídas no crepúsculo!

O jardim em construção tomava tal magnificência diante de seus olhos dilatados, que ele parou estarecido sobre o abismo, maravilhado pelo esplendor de um céu imenso que se estrelava e de uma terra infinita, marchetada de flores e de reflexos. Veio-lhe de súbito uma certeza absoluta de que, se se atirasse por sobre as grades, não se esfacelaria na calçada, mas ficaria flutuando entre a terra e o céu, entre as flores e as estrelas, como aquela nuvenzinha branca que lá ia, velejando pelo azul remotíssimo. . .

Mas não se atirou. E, de corpo leve como uma pena e de alma transbordante das mais violentas alegrias, seguiu para o quarto. Ia terminar o conto. Levava ideias inéditas, impressões novas, imagens nunca vistas! (SCHMIDT, [s.d.], p. 167).

“Ouro” é outro conto que funciona sob a estratégia da inversão. Em fim de contas, o haxixe criaria um ouro invisível, sem valor no mercado de capitais. Percível, diga-se, até mesmo sua existência, condicionada à realidade volátil de uma intoxicação passageira. Toda a solidez do ouro dissolve-se sob a efêmera luz alucinatória do sonho do haxixe.

Há dois textos em *Brutalidade* que remetem à simpatia devotada por Afonso Schmidt à causa libertária.

O primeiro é “Os felizes”, em que o protagonista Valério, “anarquista, distribuía manifestos revolucionários” (SCHMIDT, [s.d.], p. 159) na porta de uma fábrica. Preso pela polícia, na sequência Valério é conduzido, numa viatura, até a carceragem da delegacia. Ressalte-se a passagem em que o narrador descreve a vista da cidade a partir da viatura policial:

O carro chegou numa nuvem de pó, ao grito lancinante das sereias. Um soldado que vinha ao lado do motorista abriu a porta do fundo e empurrou o preso para dentro. O secreta comunicou-lhe qualquer coisa e esgueirou-se. A viatura partiu novamente, atirando-se entre os outros veículos, que estacavam à sua passagem.

Dentro daquela caixa negra, semelhante a uma câmara escura de fotografia, Valério teve uma visão inédita da cidade, das casas, dos homens. A vida urbana, ao anoitecer, vista numa

carreira doida, pelas frestas da veneziana, tinha aspectos novos e deslumbrantes de um quadro luminoso, retalhado em fitas estreitas, separadas entre si... Ora via cardumes de pés que iam e vinham, ora cabeças decepadas, boiando na noite, em todas as atitudes (SCHMIDT, [s.d.], p. 160).

A superlotação e as condições sanitárias precárias das celas são reforçadas pelo narrador, segundo o qual “o ambiente fazia-se de todo irrespirável” (SCHMIDT, [s.d.], p. 162). O protocolo de escrita hiperestésica tenta emular – na experiência de leitura (portanto, no plano sensível), por meio de descrições pormenorizadas de aspectos degradantes ou francamente repulsivos do cenário ou das personagens – a náusea que acomete os ambientes carcerários. É o caso da descrição da comida ali servido, o “lodo negro” (SCHMIDT, [s.d.], p. 163), como a ela se refere o narrador: “O balde transbordava de feijão negro, sem caldo; dele emergiam duas mandíbulas de boi, como que espetadas no entulho, patenteando, ao alto, uma dentuça bovina, esverdeada, monstruosa” (SCHMIDT, [s.d.], p. 163).

Na cela que lhe é destinada, Valério trava contato com quatro homens que, embora maltrapilhos, mostravam-se bem-humorados, já que não eram propriamente bandidos, e sim moradores de rua que “quando estavam com fome, faziam-se prender para encher o estômago” (SCHMIDT, [s.d.], p. 163). O caso dos quatro – que “dominavam como príncipes no aniquilamento dos reclusos” (SCHMIDT, [s.d.], p. 163) – faz com que o anarquista Valério chegue à amarga conclusão de que a prisão, embora cheia de corpos rejeitados (social e/ou economicamente excluídos) pela sociedade de classes, reproduz os vícios desta última: “Foi nessa hora que o meu amigo Valério surpreendeu o mistério das existências, chegando à conclusão de que não há nada mais semelhante ao mundo do que o calabouço, nada mais parecido aos felizes da vida do que as ratazanas do xadrez” (SCHMIDT, [s.d.], p. 163).

O segundo conto é “Harmonia”. Como ocorre com “A boca sem sorriso”, é uma peça de difícil classificação. Seu desenvolvimento é um pouco mais amplo que o de um conto, mas não chega a delinear-se como uma novela. Nele, Schmidt trata da vida comunitária, tema que será central em *Colônia Cecília* (1942), uma de suas obras que obtiveram maior sucesso de público. A diferença é que, aqui, além de termos uma criação totalmente ficcional, a narrativa é resolvida, em termos estilísticos, de forma diferenciada.

O conto se estrutura a partir de dois movimentos narrativos. No primeiro, a fatura decadentista conduz a uma construção cenográfica focalizada no castelo. Os elementos fundamentais da narrativa frenética do século XVIII (de que o decadentismo é um *remake*) estão presentes, como veremos adiante.

O castelo “ficava no pendor de uma encosta abrupta” (SCHMIDT, [s.d.], p. 178), sendo, portanto, uma construção quase milenar, espetada, por um prodígio arquitetônico, sobre uma escarpa. Era “um verdadeiro ninho de águias, ocupando todo um planalto, protegido por picos agudos e desfiladeiros escorregadios” (SCHMIDT, [s.d.], p. 179). Ali, o vento uivava como uma matilha de cães: “Pareceu-lhe que maltas de cães danados ganiam no alto dos torreões. Mas não eram cães, era o vento” (SCHMIDT, [s.d.], p. 190).

Tal prodígio arquitetônico, contudo, é um lugar maldito. Primeiramente, por ter sido construído “por um lamentoso exército de escravos famintos” (SCHMIDT, [s.d.], p. 179). Depois, pela própria forma de obtenção da riqueza de que o castelo era a máxima expressão: mediante roubos e pilhagens dos vizinhos. Sua riqueza é resultado do sangue e do sacrifício alheios, uma vez que, segundo a ética do narrador, “cada milhão de moedas é o sacrifício de um milhão de homens” (SCHMIDT, [s.d.], p. 179). Assim, tal riqueza obtida mediante a espoliação, o sofrimento e a degradação do outro açulados ao ponto da desumanização, gera contra a família “a maldição dos séculos” (SCHMIDT, [s.d.], p. 181). Campônios e rendeiros evitam o contato com o protagonista (Doutor Antélius), sendo sua figura e sua presença experimentadas com grande horror. O narrador alega que Antélius recebera, da família, “um servo caduco, um solar amaldiçoado e uma herança que cheirava a sangue” (SCHMIDT, [s.d.], p. 189).

Sendo o Doutor Antélius herdeiro não apenas de um castelo como também de uma linhagem de “gentis-homens de rapina, adestrados no assalto e no massacre” (SCHMIDT, [s.d.], p. 179), a maldição – inicialmente ligada apenas a um lugar – como que contamina o próprio sangue dos Antélius, determinando a sua transmissão orgânica. Inevitavelmente depara-se com a habitual galeria de retratos de família característica da narrativa frenética: “Percorrendo pensativo, de mãos nas costas, a taciturna galeria onde se empoeiravam os retratos dos avoengos, estremecia ao ver em seus rostos pálidos ou sanguíneos o sorriso mau de celerados triunfadores, que era o apanágio da família” (SCHMIDT,

[s.d.], p. 180). No castelo, “os mortos riam pelas paredes” (SCHMIDT, [s.d.], p. 182). Segundo o narrador, “Antélius era como um prisioneiro dos mortos. Cercava-o, por toda a parte, menos a espessura das muralhas do que a sombria história de seus antepassados” (SCHMIDT, [s.d.], p. 180). Tudo é tão exacerbadamente sombrio que o narrador constrói imagens de plasticidade obtidas mediante violentos contrastes, como essa: “Sobre a areia branca, deslizava como se fora a sombra das sombras” (SCHMIDT, [s.d.], p. 182).

Como todo herói romântico-decadentista, Antélius luta contra essa maldição dupla. O narrador relata, de antemão, que “por índole, educação e hábitos, muito diferia de seus maiores” (SCHMIDT, [s.d.], p. 179). De fato, ao contrário do baixo materialismo sanguinário de seus ancestrais, o Doutor Antélius tinha como norte “o ignoto de um ideal eternamente incompreendido” (SCHMIDT, [s.d.], p. 178), do qual tratar-se-á quando da abordagem do segundo movimento narrativo do conto.

Tendo sobre si a fatalidade do lugar e do sangue, o Doutor Antélius encontra no amor semelhante fatalidade. A mulher por quem se apaixonara – Lenora, que remete imediatamente à personagem de Edgar Allan Poe –, não resiste à pressão da pequena comunidade contra o “namoro maldito” (SCHMIDT, [s.d.], p. 186) e acaba por cometer um *love suicide*, suicídio por amor. O ápice do primeiro movimento é obtido com a cena do auto-holocausto de Lenora.

Depois da morte da amada, Antélius passa a viver em regime de clausura: “A ponte levadiça foi erguida para sempre” (SCHMIDT, [s.d.], p. 193). A desilusão amorosa parecia ter atingido o protagonista em sua saúde mental, pois fica-se sabendo que as crianças da aldeia começam a desaparecer, justamente por obra de Antélius. Aqui inicia-se o segundo movimento do conto.

Inicialmente, o leitor é levado a crer, pelas palavras do narrador, que Antélius esteja tomado por uma fúria pedófila e homicida semelhante à de Gilles de Rais, personagem nefasta da história francesa que, depois de lutar bravamente ao lado de Joana d’Arc, transformou-se em um louco em busca de poder e magia, não hesitando diante do estupro e do assassinato em série de crianças. A trajetória hedionda de Gilles de Rais ocupa papel central em *Là-bas*, um dos textos fundamentais do decadentismo finissecular. Mas é exatamente aí que se é surpreendido com uma viragem na narrativa: na verdade, Antélius isolou-se dos demais moradores da aldeia com o objetivo de constituir uma comunidade alternativa,

identificada como “Harmonia”, para onde levava as crianças sequestradas de seus pais a fim de que elas tomassem parte nesse experimento social libertário. A vida pulsante em Harmonia é descoberta pelo abade e pelo burgo-mestre, emblemas óbvios da Igreja e do Estado:

Acompanhando Antélius, que os guiava naquele mundo novo, inesperado, de uma beleza inconcebível, precisamente onde o padre e a autoridade diziam existir o terror, o caos, o inferno, os dois intrusos boquiabriram-se. Já não acreditavam nos seus próprios olhos.

Viam que esse recanto, tido durante meio século como um antro de pavor pelo populacho do burgo, mal informado pelos seus espertos mentores, era habitado por cerca de mil pessoas, por uma família estranha, que vestia túnicas de linho, alvas e frescas, e que prolongava a despreocupação saudável da infância ao longo da vida, com uma satisfação infinita de existir (SCHMIDT, [s.d.], p. 202).

Vale ressaltar como essa reviravolta na narrativa é obtida mediante um artifício de confusão entre o “universo imaginário evocado pelo autor” e o “universo imaginário construído pelo leitor” (TODOROV, 1978, p. 180). Tal artifício consiste em deslizar, temporariamente, a fronteira entre os dois estados narrativos, de forma a apagar e reforçar, em movimento dúplice, a potencial dualidade existente entre ambos.

Harmonia era marcada por um modo de vida utópico, em que a satisfação de existir era posta em primeiro plano. As relações de trabalho também eram regidas pelo princípio do prazer:

Como o trabalho era livre, escolhido segundo a vocação de cada um, todos estavam alegres e cantavam. Aquela gente não compreendia a vida sem o trabalho. O instinto e a compreensão, a necessidade e o exemplo, diziam-lhe que trabalhasse. Ela produzia sem cessar. Privá-la de produzir seria como proibi-la de amar – o mais terrível dos castigos (SCHMIDT, [s.d.], p. 203).

Tendo sido abolida a propriedade em Harmonia, a segurança pública se instaurara automaticamente, tornando desnecessárias a cobiça, a cupidez e a acumulação: “onde a vida de todos está assegurada por todos, quem se apropria de mais de uma enxada ou de mais do que lhe seja necessário, só pode ser um doido” (SCHMIDT, [s.d.], p. 204). O

próprio dinheiro deixa de ter valor em uma sociedade organizada a partir da dádiva e do bem comum: ao receber uma moeda, uma das crianças que vivia em Harmonia “levou-a à boca, revirou entre os dedos e, por fim, achando-a inútil, suja, feia, atirou-a para o lago e fugiu a correr, na sua alegria imperturbável de ave estonteada” (SCHMIDT, [s.d.], p. 207).

Antélius resolvera dividir o interior do castelo em cômodos que abrigavam a população desse estado utópico:

Quando se aproximaram do castelo, viram que somente a torre quadrangular, no seu tope, permanecia desmantelada. O corpo do edifício tinha sido apropriado para habitações. Arcadas, corredores, salas de armas, pátios internos, tudo aquilo que durante séculos servira apenas para os senhores feudais passearem o seu tédio inútil, fora transformado em amplos e arejados compartimentos, onde a luz jorrava em cataratas luminosas. O ar vivificante, impregnado das salubres emanações da terra e das árvores, circulava livremente. E o castelo apavorante, que outrora tinha muito de um túmulo, naquela manhã se apresentava como um grande berço, dentro do qual a humanidade rediviva sorria, sorria e cantava (SCHMIDT, [s.d.], p. 204).

É assim que, nesse “cenário de sonho” (SCHMIDT, [s.d.], p. 204), o velho castelo transforma-se de túmulo em berço.

Obviamente, o projeto utópico de Antélius preocupa imensamente o abade e o burgo-mestre – ou seja: a Igreja e o Estado –, uma vez que eles são descartados nessa nova ordem social proposta, conforme se percebe nesse diálogo entre as autoridades e o aristocrata libertário:

– Quem é que pune o roubo, que dirime as querelas, que recolhe o dízimo?

– Ninguém. Aqui todos trabalham para todos. Tudo que existe pertence à comunidade. Somos como devia ser a humanidade inteira: uma grande família. Tudo se baseia na livre escolha e no mútuo entendimento... (SCHMIDT, [s.d.], p. 205).

E é exatamente sob incitação da Igreja e do Estado que a população – por efeito do álcool fornecido pelo burgo-mestre – ataca o castelo e destrói a comunidade de Harmonia, insensível aos apelos de Antélius de que aquelas crianças eram seus filhos.

No ano seguinte à publicação de *Brutalidade*, Afonso Schmidt trouxe à luz *Os impunes*, que, embora seja a rigor uma novela, o autor considerava um conto. Só voltaria ao gênero com *Curiango* e *Tesouros de Cananeia*. O primeiro é uma reedição de *Brutalidade*, com acréscimos e supressões. O segundo, uma compilação de contos bastante irregulares, publicada em 1941.

A força de sua obra como contista permaneceu, sem dúvida, sintetizada em *Brutalidade*. Para Sérgio Buarque de Holanda, a estreia no gênero “revela um *conteur* de raras qualidades e único no gênero em todo o Brasil” (HOLANDA, 1996, p. 161). Alceu Amoroso Lima, que dedicou ao livro um de seus *Estudos literários*, saudava em *Brutalidade* a “liga candente de vida e de sonho” (LIMA, 1966, p. 706) que o marca. Segundo o crítico, “o livro, fracionado embora em contos, é o drama da vida inexorável e da sociedade absurda esmagando o homem” (LIMA, 1966, p. 707).

De fato, a coexistência na escrita de Afonso Schmidt de tendências tão diversas – que englobam tanto as ressonâncias do decadentismo finissecular quanto a literatura urbana de corte anarquista, nessa liga candente entre a poesia do sonho e a dura prosa da vida – marca sua trajetória e garante a relevância de sua obra como contista exatamente por registrar esse momento eclético, em que soluções estéticas ambivalentes e audaciosas eram colocadas em pauta pela literatura, refletindo as próprias contradições implicadas no processo de inserção do país na modernidade tanto econômica quanto estética.

Referências

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. 2007. 421 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *Estudos avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2004.

BOTELHO, Abel; PERNAMBUCO FILHO. *Vícios sociais elegantes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1924.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1955.

ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. *The Cambridge history of Latin-American literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. v. 3: Brazilian literature; Bibliographies.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 138-160. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 17).

GRIECCO, Agrippino. Vida literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano v, n. 1481, p. 1, 4 nov. 1923.

GRONSTANDT, Asbjorn. *Transfigurations: violence, death and masculinity in American cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A nova geração santista. In: _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Organização de Antonio Armoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1: 1920-1947, p. 159-162.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Além*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LAFLEUR, Hector et al. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. 2. ed. Buenos Aires: El 8vo, Loco Editores, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. v. I.

LUCA, Tânia Regina de. *A revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

MARQUES, Gabriel. *Os condenados (contos atrozes)*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922.

MARTINS, Ana Luíza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo 1890-1922. São Paulo: Edusp, 2001.

MENDES, Oscar. Influência de Poe no estrangeiro. In: MENDES, Oscar (Org.). *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 53-56.

PAULILLO, Maria Célia R. de Almeida. *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista*. São Paulo: Annablume, 2002.

PEREIRA, Denise Zimpek. Fantasma transgeracional: possessão ou retorno do não-recalcado? In: TRACHTENBERG, Ana Rosa *et al.* *Transgeracionalidade: de escravo a herdeiro, um destino entre gerações*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005. p. 93-110.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinenses, 2014.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SALGADO, Plínio. Os condenados. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 10 abr. 1922.

SCHMIDT, Afonso. *Obras de Afonso Schmidt*. São Paulo: Brasiliense, [s.d.]. v. 8: *Tesouro de Cananeia e Brutalidade*.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

VARIA

O prisma dos grupos: a difusão nacional do modernismo e a poesia de Augusto Meyer

The prism of the groups: the national diffusion of the Brazilian modernism and the poetry of Augusto Meyer

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo / Brasil

leandro.pasini@unifesp.br

Resumo: O objetivo deste ensaio é estudar a lógica e o funcionamento da ideia de grupo no modernismo brasileiro, sua relação com o conceito de arquivo, bem como a interação entre o trabalho coletivo e a originalidade individual a partir da poesia de Augusto Meyer.

Palavras-chave: modernismo brasileiro; grupo; arquivo; poesia modernista; Augusto Meyer.

Abstract: The purpose of this article is to study the logic and the workings of the idea of group in Brazilian modernism, its relationship with the concept of archive, as well as the interaction between collective work and individual originality from the perspective of Augusto Meyer's poetry.

Keywords: Brazilian modernism; group; archive; modernist poetry; Augusto Meyer.

Recebido em 21 de março de 2016.

Aprovado em 22 de agosto de 2016.

[os ismos d]e nenhum modo entravam as forças produtivas individuais, mas antes as intensificaram, e graças sobretudo a um trabalho coletivo.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*.

Mário de Andrade (1924, p. 32),¹ ao resenhar *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, faz um balanço do movimento modernista em 1924 e argumenta que se trata de um “grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim”. Por que “grupo”, e não “escola”? Certamente porque a ideia de escola remeteria a algum tipo de unidade estilística, em que a personalidade e a originalidade do autor ficariam submetidas a um princípio estético superior a elas. A noção de grupo, contudo, tem caráter dinâmico, pois o seu eixo é a relação entre um consenso quanto à finalidade (no caso do texto de Mário, a pesquisa estética sobre a realidade brasileira) e a diversidade de meios e caminhos pelos quais se busca atingir determinado fim. Um grupo, desse modo, constitui um conjunto de singularidades que funciona com originalidade e dinâmica própria. Nesse sentido, o objetivo deste ensaio é estudar a lógica e o funcionamento da ideia de grupo no modernismo brasileiro, bem como a interação entre o trabalho coletivo e a originalidade individual a partir da poesia de Augusto Meyer. Essa perspectiva elabora a ideia de grupo tanto como um elemento externo à obra literária, em que autores e agentes sociais (críticos, editores, jornalistas, publicistas, amigos, familiares, políticos, pessoas vinculadas a instituições e leitores) marcam uma posição em um campo literário (BOURDIEU, 1994), quanto como um fator produtivo na composição de obras artísticas, tendo em vista as influências recíprocas, as leituras prévias, a relação entre recepção crítica e criação, entre outras formas de interação estética e intelectual.

Nos antecedentes da Semana de Arte Moderna, ainda segundo Mário de Andrade (2002, p. 254, grifo meu), “a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um *grupinho* de intelectuais paulistas”. Novamente, a ideia de um grupo, ainda que pequeno, surge como motor do modernismo no Brasil. A sua função no impulso inicial do movimento foi decisiva, o que pode ser demonstrado pela comparação da atuação inicial de

¹ Republicado em BATISTA; LOPEZ; LIMA, 1972, p. 219-225.

Mário com os percalços dos primeiros impulsos de Oswald de Andrade. Mário, como se sabe, teve o seu poema “Tu” publicado por Oswald em sua coluna no *Jornal do Commercio*, em que o apresenta como “O meu poeta futurista”. A experiência de Oswald é qualitativamente diferente. Em 1912, em Paris, toma contato, ainda que vago, com o futurismo e o verso livre e, ao retornar a São Paulo, compõe um poema “sem rima nem metro, intitulado ‘Último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde’” (BRITO, 1969, p. 4). Os amigos, porém, “zombaram da poesia, considerando estapafúrdios os versos, que destrilhavam dos cânones e regras admitidos e consagrados” (BRITO, 1969, p. 4). Esse fato inibiu momentaneamente o ímpeto experimental do poeta, que se desfez do poema, do qual não se tem registro.

A contraposição dessas duas experiências nos fornece a chave inicial para entender a importância dos grupos na consolidação de um movimento literário: no primeiro caso, de Mário de Andrade, vemos o que André Breton (1992, p. 705) chama de “acaso favorável” (*hasard favorable*), enquanto no caso de Oswald estamos diante do “acaso desfavorável” (*hasard défavorable*). Segundo Breton (1992), o acaso favorável faz com que soluções individuais acolhidas por um grupo se transformem em uma “segunda finalidade” (*finalité seconde*), em que as vontades se conjugam para um objetivo comum. Ao contrário, o acaso desfavorável faz com que soluções individuais sejam desconsideradas e se percam no plano do acidental.

Assim, o grupo, ao funcionar como um “acaso favorável”, confere, por um lado, validade coletiva a um ato individual e, por outro, contribui coletivamente para os atos de um indivíduo. Note-se, de passagem, como o acaso favorável de uma ideia de renovação artística uniu um grupo heterogêneo para promover a Semana de Arte Moderna, que reuniu figuras de prestígio econômico e social (Paulo Prado, René Thiollier), de prestígio literário e acadêmico (Graça Aranha), escritores que também eram jornalistas (Menotti del Picchia, Oswald de Andrade), artistas plásticos (Anita Malfatti, Brecheret), um músico como Villa-Lobos e uma gama de poetas, desde os já conhecidos Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida, aos menos conhecidos, e por vezes inéditos, Mário de Andrade, Luís Aranha, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet e Agenor Barbosa. A conclusão a que se chega, em face de um grupo heterogêneo como esse, é a de que, por um lado, há pontos de convergência e divergência que se mantêm em constante tensão e,

por outro, trata-se de um movimento que assume um *caráter público e coletivo*, que busca declarada e programaticamente ocupar e sulcar o campo artístico e intelectual brasileiro a partir de uma ideia vaga – e por isso mesmo compartilhada – de uma arte “nova” e um pensamento “novo”.

1 Desenvolvimento do modernismo em São Paulo

Após a Semana, esse impulso de renovação artística e intelectual foi continuado pela revista *Klaxon* (1922-1923), em torno da qual se reuniu a primeira composição do grupo paulista. Além da esfera pública da revista e dos jornais em que o movimento polemizava e expunha ideias, publicava suas criações e resenhava obras, iniciou-se uma correspondência entre muitos de seus integrantes, criando assim uma ampla teia epistolográfica nacional e internacional ainda não inteiramente mapeada. O processo de composição, decomposição e recomposição de grupos pode ser observado de modo exemplar (embora não normativo) em São Paulo. A primeira dissidência de *Klaxon*, com Menotti del Picchia à frente, aglutinou-se em torno da revista *Novíssima* (1923-1925), em que surgem os nomes de Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, que criarão posteriormente o grupo Verde-Amarelo, em seguida a Anta, a Bandeira e o Integralismo (GUELF, 1987). O grupo inicial de *Klaxon* se recompôs em *Terra Roxa... e outras terras* (1926), acrescido da plataforma da poesia pau-brasil e de uma ênfase na história de São Paulo. Depois disso, a primeira denteção da *Revista de Antropofagia* (1928) criava um novo veículo para o mesmo grupo que, no entanto, a partir da segunda denteção, em 1929, seria cindido pela ruptura entre Oswald e Mário. Essa ruptura marca a década de 1930. Por um lado, Mário aglutina em torno de si uma linha de continuidade do movimento com a *Revista Nova* (1931-1932), junto de Alcântara Machado e Paulo Prado; com a SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), ao lado de Lasar Segall (1932-1934); e, por fim, à frente do Departamento de Cultura (1935-1937), onde estreita os seus laços com Paulo Duarte. Por outro, Oswald e Tarsila se juntam a Flávio de Carvalho, a figura mais dinâmica da década de 1930 no modernismo paulista, que funda o CAM (Clube de Artistas Modernos, 1932-1934), o Teatro de Experiência (1933) e é um dos articuladores do Salão de Maio (1937-1939), publicando o número único da *Revista Anual do Salão de Maio* (RASM, 1939) (LEITE, 2008, p. 113-132).

Da Semana de 22 até a *Revista Anual do Salão de Maio*, podemos acompanhar praticamente duas décadas de desenvolvimento contínuo dos grupos modernistas de São Paulo. O desdobramento do movimento modernista na década de 1940 no contexto paulista ocorreu a partir de um encontro em 1935. Aí os jovens Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado se uniram ao grupo de Oswald, Tarsila e Flávio de Carvalho no ideado e não consolidado “Clube do Quarteirão” (FONSECA, 2008, p. 247). Paulo Emílio e Décio lançaram então o número único da revista *Movimento* (1935), que contava ainda com contribuições de Sérgio Milliet e Mário de Andrade. Como relembra Décio: “por essa ocasião, entramos em contato com os escritores modernistas de São Paulo” (CAVALCANTE, 1978, p. 213). O contato desse momento reaparece na constituição do grupo da revista *Clima* (1941-1944), que contava com Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Gilda Rocha, além dos já citados Décio e Paulo Emílio (CANDIDO, 2007, p. 144-145). Tratava-se da primeira geração da recém-fundada Universidade de São Paulo (1934), cuja admiração pelo modernismo se vinculava à atitude mental renovadora do movimento, a seu projeto de pesquisa da realidade brasileira e a sua dimensão intelectual construtiva, que erigia em modelo sobretudo o trabalho intelectual de Mário de Andrade (CANDIDO, 2007, p. 147). O modernismo, então, se insere em uma órbita institucional que vai decidir sobre o seu estatuto no modo de conceber a própria ideia de literatura brasileira. A partir desse momento, e sobretudo pelo trabalho de pesquisa, docência, orientação, participação institucional e formulação teórica de Antonio Candido, o modernismo ganha o espaço da Universidade.

Esse processo institucional se completa de modo prático com a aquisição pela Universidade de São Paulo, em 1968, da biblioteca pessoal de Mário de Andrade e de todo o seu arquivo de fichas, obras de arte, correspondência, manuscritos de outros autores, entre outros documentos (PAULA, 2007, p. 4). Ao adquirir essa presença patrimonial, cujo desenvolvimento universitário cobre um arco que vai das pesquisas iniciais sobre a *marginalia* e as fontes da obra do escritor ao índice recente de sua correspondência, a obra de Mário e sua metonímia – o movimento modernista – passam a operar segundo outra dinâmica, em que os trajetos de uma pesquisa dentro de um acervo constituído ou em

processo de constituição definem quais narrativas são válidas² no interior de uma construção discursiva, o modernismo, cujo valor se apresentaria *a priori* como algo fixo.

2 Do grupo ao arquivo

Na introdução de seu livro *Um homem sem profissão* (1954), Oswald de Andrade (2002, p. 36) relata: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional”. Desse modo, a idade adulta de uma literatura supõe a existência de um arquivo composto não apenas das obras de seus autores, mas também de um acervo documental que, ao mesmo tempo, ratifica o valor do autor presente no arquivo e abre diversos caminhos para a avaliação de sua obra e de seu espólio, bem como de suas relações literárias e sociais, sua biblioteca e *marginalia*, fotos, versões textuais, correspondência etc.

Uma “topologia privilegiada”, na expressão de Derrida (2001, p. 13), o espaço do arquivo “marca essa passagem institucional do privado ao público” (DERRIDA, 2001, p. 13) e, assim, mais do que uma obra literária, temos diante de nós um conjunto de materiais heterogêneos, “uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros” (DERRIDA, 2001, p. 35). Qual é a relação entre grupo e arquivo? A força de um grupo consiste, entre outras coisas, na possibilidade de dar caráter coletivo a uma obra individual e inseri-la em uma narrativa coerente que marca a presença desse grupo em um campo intelectual.

² Outras narrativas sobre a institucionalização do modernismo incluem a participação dos intelectuais no Estado Novo, a interpretação do movimento feita pelo concretismo e pelo tropicalismo, assim como a criação do Arquivo-Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa (fundado em 1972). Com exceção desta última, nenhum dos movimentos possui sede institucional. A proximidade com o poder no Estado Novo foi um polo de gravitação do modernismo por meio de Drummond, Augusto Meyer, Rodrigo M. F. Andrade, entre outros, mas não é por meio dessa proximidade que ocorre a passagem do grupo ao arquivo, como será desenvolvido a seguir. Pense-se, por exemplo, no esquecimento em que caiu uma das figuras mais “legitimadas” então, Cassiano Ricardo. Além disso, somente algumas décadas depois do fim da ditadura estadonovista, em 1972, Drummond propôs a criação de um Arquivo-Museu da literatura brasileira (XAVIER, 2008, p. 26-27).

Um grupo pode ser considerado bem-sucedido se é capaz de formar um ponto de vista particular, uma perspectiva pela qual, ao narrar a própria história, ele constitui um modo diferente de narrar a história da literatura (e potencialmente da cultura).³ Nesse sentido, o grupo é um ponto de partida, não de chegada. A criação do arquivo inicia a sobrevivência de um grupo, que passa, a partir de então, a receber uma progressiva legitimação institucional e um processo contínuo de reavaliações.

Desde a publicação de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sérgio Miceli, em 1979, a pesquisa da relação entre o intelectual modernista e o poder ampliou o potencial explicativo e especulativo do modernismo brasileiro. Segundo essa perspectiva, o modernismo e o getulismo caminham juntos e, no final, se fundem na constituição de um país nacionalista, centralizado, burocrático, patrimonial e autoritário. Apesar do caráter taxativo e antiliterário de suas conclusões, é importante notar que esse ponto de vista trouxe para o primeiro plano dos estudos literários uma gama de novos elementos – documentação biográfica, verificação das carteiras de trabalho, inventários de bens de família, editoras e seus catálogos, a influência social e política dos parentescos e dos afetos, a lógica interna das instituições brasileiras e, no limite, a própria dinâmica das instituições universitárias em que esses estudos transitam. Tais elementos ganham dimensão interpretativa e buscam reconfigurar a ideia que fazemos da literatura e de suas esferas legitimadoras.

A ideia de grupo ganha força nesse quadro justamente por se constituir pela intersecção de elementos externos e internos à obra literária, isto é, tanto pelos mecanismos de autolegitimação e institucionalização quanto pela composição e recepção de obras literárias. Nesse sentido, tomando como base a produção poética relacionada aos grupos, é possível acompanhar ao longo da década de 1920 o modo como o modernismo se torna um movimento literário de proporções nacionais, na medida em que surgem diversos grupos em diferentes cidades do país. No Rio de Janeiro, Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato de Almeida, animados pelo “objetivismo dinâmico” exposto por Graça Aranha em *A estética da vida* (1921), se agrupam em torno das revistas *Movimento* (1928) e *Movimento Brasileiro* (1928-1930). Inicialmente próxima a eles está a dupla Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto,

³ O mesmo tema, com uma perspectiva diferente, está em Moreschi (2010).

que dirige a revista *Estética* (1924-1925) e participa, junto de Rodrigo M. F. de Andrade, da segunda fase da *Revista do Brasil* (1926-1927). Tanto Sérgio quanto Prudente se afastam progressivamente do grupo de Graça para iniciar um diálogo mais cerrado com o grupo paulista de *Klaxon*, ao qual também se vincula Manuel Bandeira por sua amizade com Mário. Com feição própria, Ismael Nery gerou um grupo em torno de si e de seu “essencialismo”, cujo principal expoente poético, além dele mesmo, foi Murilo Mendes. Paranaenses de origem e herdeiros do simbolismo paranaense, Tasso da Silveira e Andrade Muricy fundaram no Rio a revista de tendência modernista espiritualista *Festa* (1ª fase: 1927-1928; 2ª fase: 1934-1935), que contava ainda com Murilo Araújo e Cecília Meireles.

Em Belo Horizonte, congregaram-se em torno de *A Revista* (1925-1926) Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Pedro Nava, Emílio Moura e Martins de Almeida. Pouco tempo depois, em 1929, Achilles Vivacqua e João Dornas Filho publicam na capital mineira a revista *leite crioulo* com uma leitura singular da antropofagia oswaldiana. Aderiram também ao modernismo as cidades mineiras do interior, sobretudo Cataguases, com *Verde* (1927-1928), de que se destacam Rosário Fusco, Ascânio Lopes e Guilhermino César, mas também Itanhandu, com a revista *Electrica*, de Heitor Alves.

Em Porto Alegre, convivendo com o simbolismo de Eduardo Guimarães e Mansueto Bernardi, constitui-se o grupo modernista gaúcho, com a revista *Madrugada* (1926), a *Página Literária* (1927-1931) do *Diário de Notícias* e a *Revista do Globo* (1929-1931), de que fazem parte Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Theodemiro de Tostes e Vargas Neto. No contexto gaúcho, a noção de regionalismo participa ativamente da estética modernista, conferindo originalidade ao grupo, junto da forte influência simbolista. Já em Pernambuco, o ardor modernizante de Joaquim Inojosa – que publica *Mauriceia* (1923-1924) – se choca com o ideal regionalista de Gilberto Freyre. Além disso, oscilações entre o moderno e o regional vão marcar os dois poetas da *Revista do Norte* (1923-1926): Benedito Monteiro e Joaquim Cardozo. Essa oscilação encontra uma síntese na poesia de Ascenso Ferreira, em que o dinamismo e os procedimentos da estética modernista recuperam ritos e expressões tradicionais e populares do Nordeste. O mesmo processo de transfigurar os elementos locais da cultura e da natureza está presente em Natal, onde Luis da Câmara Cascudo e principalmente Jorge

Fernandes, com seu *Livro de poemas* (1927), configuram uma proposta modernista original.

Em Belém, o modernismo literário é impulsionado por Bruno de Meneses e se agrupa em torno da revista *Belém Nova* (1923-1929), em que participam De Campos Ribeiro, Eneida e Abguar Bastos. Os ritos afro-brasileiros que Bruno de Meneses funde aos ritmos modernos de *Batuque* (1931) são complementados pelo manifesto *Flami-n'-assú* (1927), de Abguar Bastos.

A busca de uma fusão entre a herança cultural do passado escravista e os ritmos novos está presente nos *Poemas* (1927) de Jorge de Lima, publicados em Maceió, onde ocorre, em 1928, a Festa da Arte Nova, em que participam, entre outros, Jorge de Lima, Carlos Paurílio e Valdemar Cavalcanti. No mesmo ano, e acrescido de Aloísio Branco, o grupo publica a revista *Maracanan*, que será seguida por *Novidade* (1931), na qual publica Graciliano Ramos e é também possível ler versos do futuro crítico Álvaro Lins e do artista plástico Santa Rosa.

Mais próximo das ideias de Graça Aranha e do espiritualismo de *Festa* esteve o eixo modernista de Salvador. Na abertura da primeira revista do movimento, *Arco & Flexa* (1928-1929), Carlos Chiacchio publica o seu manifesto “Tradicionalismo dinâmico”, com o qual dialogam direta ou indiretamente os demais poetas da revista, como Eugênio Gomes e Carvalho Filho. Paralelo a esse grupo surgiu a revista *Samba* (1928-1929), em que publicam poetas como Alves Ribeiro e Elpídio Bastos. Sob o signo de Ronald de Carvalho, em Fortaleza, Jäder de Carvalho, Sidney Netto, Mozart Firmeza (Pereira Jr.) e Franklin Nascimento publicam o livro coletivo *O canto novo da raça* (1927). Em seguida, o grupo cearense intensifica o seu nacionalismo literário combativo, sobretudo pela contraposição entre norte e sul do Brasil, nas revistas *Maracajá* (1929) e *Cipó de fogo* (1931). Aí escrevem e polemizam Rachel de Queiroz, Mário de Andrade (homônimo do poeta paulista) e Edgar Alencar.

Perceber as conexões entre grupos modernistas pelo país, ainda que de modo resumido, esquemático e privilegiando a expressão poética, contribui para se ter a dimensão nacional do movimento. Assim, embora a construção paradigmática da história do movimento se baseie no grupo paulista, sobretudo naquele que vai de *Klaxon* a *Clima* e de *Clima* ao Arquivo, vê-se, de fato, que a sua dinâmica se desdobra em uma multiplicidade de pequenos grupos, revistas, núcleos originais de

produção literária, intelectual e de polêmicas intra e extramodernistas. Cada grupo é, ao mesmo tempo, um fenômeno singular e interconectado com outros grupos. Caso fosse exclusivamente paulista, o modernismo seria um movimento regional, até mesmo provinciano, e entraria para o capítulo dos exotismos locais. Contudo, quando se trata do modernismo difundido pelo território brasileiro, percebe-se a constituição incompleta, insuficiente do arquivo. Ainda não se incorporou na historiografia e na crítica do movimento o cruzamento das suas diversas manifestações, não se elaborou uma narrativa que dê conta dessa complexidade, que não pode ser entendida somente como uma extensão dos programas literários de Mário, Oswald ou Graça Aranha. Conferir no plano da crítica a autonomia que esses grupos reivindicaram em seu momento histórico pode gerar uma reciprocidade das perspectivas, sem a delimitação de um centro e suas periferias em plano nacional, mas formando um prisma em que os pontos de vista criados a partir de cada experiência local configuram seu próprio método para ler as demais manifestações do movimento. A recomposição, então, da dialética entre o esforço coletivo e público dos grupos e a originalidade individual dos autores e obras é fundamental para o desenvolvimento desta proposta.

Diante disso, pode-se concluir que a difusão nacional do modernismo teve dois efeitos e uma consequência. Em primeiro lugar, desprovincianizou o movimento, fazendo com que as suas propostas fossem verificadas ao longo de boa parte do país e acrescidas de outras plataformas, impedindo, assim, que o movimento se reduzisse a uma singularidade paulista e carioca. Em segundo lugar, a extensão nacional do modernismo permite mapear o modo pelo qual os círculos letrados urbanos de todo o país puderam se posicionar em relação às transformações estéticas, sociais, urbanas e tecnológicas (e suas implicações ideológicas reais ou imaginadas), bem como veicular uma imagem renovada de si e de suas relações com o poder e os setores populares, auxiliados nesse aspecto pelo nacionalismo literário pós-poesia pau-brasil. Como consequência, a noção de sistema literário se amplifica, criando uma teia de escritores e leitores em âmbito nacional que debatiam propostas estéticas relativamente comuns. Ocorre assim uma espécie de “federalização” da literatura brasileira na década de 1920.

O estudo da lógica dos grupos, com a sua dimensão simultaneamente coletiva e individual, pode servir de entrada para uma nova compreensão do modernismo no Brasil. O principal elemento coesivo de um grupo é a

criação de uma revista, de um órgão em que seja visível um conjunto de procedimentos e atitudes que incluam o manifesto e o editorial, a criação e a crítica, além de entrevistas e polêmicas, bem como a porosidade ao espaço extraliterário, que comparece na publicidade presente na revista, na distribuição, no financiamento, na disposição da página, escolha do papel e tipografia, entre outros elementos. Além de constituir a imagem de um grupo e de sua relação com o restante do campo cultural, uma revista pode abrir-se a uma interação com os demais grupos, com os quais é possível juntar forças ou criar antagonismos.⁴

Contudo, esse espaço aberto e dinâmico da revista convive com a presença de um líder ou, ao menos, de uma figura que se impõe como modelo, exemplo ou referência, como foram Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Meyer.⁵ Nesse sentido, verifica-se em todo grupo uma tensão entre a circulação de ideias de seus participantes e o poder de julgar, excluir, incluir, definir e lançar programas, exercido por uma figura mais ou menos dominadora. Pode-se assim pensar na ideia de grupo como um *conjunto de singularidades*, em que os seus participantes interagem por meio de sinergia e conflito. A isso corresponde o caráter efêmero e transitório dos grupos modernistas, em que formações se congregam e desagregam de modo por vezes vertiginoso. Muito disso pode ser atribuído ao significado do grupo para o artista individual: se, por um lado, a filiação a uma

⁴ Em estudo sobre a revista estadunidense *Others*, Churchill (2006, p. 5, tradução minha) afirma que “pequenas revistas demonstram o quanto havia de intercâmbio entre diversos círculos artísticos” (“Little magazines demonstrate how much boundary crossing occurred between various artistic circles”). A mesma ideia reaparece em estudo sobre o modernismo chinês: “valores compartilhados cortavam transversalmente a composição dos grupos literários” (“shared literary values cut across the membership lines of literary groups”) (DENTON; HOCKX, 2008, p. 14, tradução minha).

⁵ “Sem dúvida, o líder de um grupo era o catalizador mais importante na criação do grupo e no processo de conferir-lhe personalidade. [...] [os líderes] compartilham qualidades estimulantes: energia, visão, dinamismo, dedicação; [...] devotados a promover o talento novo, eles, por sua vez, eram um polo de atração natural desse talento” (“Without question, the group’s leader was the single most important catalyst in creating the group and making it a force to be reckoned with. [...] [the leaders] shared galvanizing qualities: energy, vision, dynamism, dedication; [...] devoted to promoting new talent, they, in turn, were natural magnets for that talent”) (COHEN, 2008, p. 6, tradução minha).

proposta coletiva confere visibilidade e prestígio, por outro, ela pode ser sentida como uma restrição, um limite, uma fronteira que a demanda de originalidade frequentemente transborda.

A constituição do arquivo, nesse sentido, permite tanto recompor o grupo em seu estado de fugacidade e permanente tensão, quanto abrir o grupo a uma nova dinâmica a partir da sua vinculação à história e à crítica literária.

3 Futurismo, simbolismo, pau-brasil e regionalismo

As relações e as interconexões entre os grupos dentro do modernismo compõem um mapa dentro do qual é possível reconfigurar o todo de modo diferente, considerando cada um dos pontos. A especificação do ponto de vista determina o trajeto a ser percorrido. Assim, para abordarmos o modernismo a partir do grupo gaúcho de *Madrugada* e da poesia de Augusto Meyer, precisamos recompor alguns dos caminhos do modernismo pelo Brasil.

Embora a primeira manifestação pública e coletiva autoconsciente do movimento tenha sido a Semana de Arte Moderna, ela não foi o único – talvez nem o principal – fator decisivo para a nacionalização do modernismo. Outros fatores, tanto extra quanto intraliterários tiveram peso na constituição dos diálogos e polêmicas literárias entre os grupos. O evento mais escandaloso levado a cabo pelo modernismo foi a ruptura de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras em 1924, por ocasião da rejeição de seu projeto de modernização dessa instituição, que Graça apresentou junto com o seu discurso “O espírito moderno”. Enquanto a Semana teve pouca repercussão nos jornais do país, a ruptura do escritor chegou a ser noticiada por telegrama até no jornal *Correio da Pedra*, de Vila de Pedra, no sertão de Alagoas (SANT’ANNA, 1980, p. 107). Se o efeito de choque foi causado por Graça, a divulgação mais propriamente discursiva do movimento modernista foi levada a cabo por Guilherme de Almeida, que, em 1925, viaja para Porto Alegre, Recife e Fortaleza a fim de pronunciar a conferência “Revelação do Brasil pela poesia moderna”. Além disso, não se pode subestimar a influência da correspondência de Mário de Andrade, que ao longo da década de 1920 trocou cartas com Bandeira, Drummond, Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, entre muitos outros.

Dentre os fatores intraliterários, tomando como base especificamente a poesia, foi a ruptura programática das convenções do verso, sobretudo da métrica, que impulsionou o movimento. Embora o uso do verso livre já ocorresse no Brasil desde 1900, com Guerra-Duval (RAMOS, [s.d.], p. 26), e fosse praticado por Manuel Bandeira em *Carnaval* (1919), foi com *Pauliceia desvairada* (1922), principalmente com o “Prefácio interessantíssimo”, que a experimentação com o verso assumiu uma atitude combativa contra o parnasianismo e uma demanda de ocupar o espaço cultural em que ele mantinha a hegemonia. Complementando o “Prefácio” com o livro *A escrava que não é Isaura* (1925), Mário propunha uma poética da modernidade em que o dinamismo da realidade e o do sujeito lírico estivessem intimamente relacionados. Essa correlação entre a modernidade poética e a modernidade social, cultural e urbana delimitava as fronteiras regionais do modernismo brasileiro, fazendo com que ele correspondesse somente às cidades em processo de industrialização, São Paulo à frente.⁶ Entretanto, na medida em que os diálogos modernistas de Mário, Tarsila e Oswald procuravam uma solução para a relação entre a vanguarda parisiense e a experiência local brasileira (DANTAS, 1996), o surgimento de um nacionalismo literário em que se entrelaçavam pesquisa nacional e experimentação literária ofereceu uma síntese à questão. Nesse momento, tanto o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924), de Oswald, quanto o poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), de Mário de Andrade, veicularam a fórmula que permitiu que o modernismo se tornasse um programa nacional: a sociabilidade agrária, sobretudo a da infância, a coexistência da cultura europeia com as tradições indígenas e africanas, as incongruências ideológicas e cotidianas de uma sociedade em que as pretensões cosmopolitas de sua elite conviviam com a realidade semicolonial do país tornaram-se material para uma forma literária

⁶ Jorge de Lima, por exemplo, assim se expressa quanto ao contexto alagoano: “Ouvi um futurista: ‘Interpretemos a harmonia das grandes fábricas, as vozes das metrópoles, dos cais rumorosos, os sonhos dos arranha-céus’. Como poderia, meus amigos, como poderia Ranulfo Goulart, este doce lírico da rua da Igreja interpretar todas estas coisas assombrosamente grandes e pavorosamente ágeis se o nosso mavioso parnasiano jamais viu sobrados mais altos que aqueles da rua do Comércio?” (LIMA, 1927 *apud* SANT’ANNA, 1980, p. 61).

inovadora e provocativa.⁷ A partir de então, o modernismo brasileiro passa a prescindir da modernidade técnica e pode explorar como atualidade estética o nosso cotidiano social e psicológico, fazendo, assim, com que todos os nossos letrados se transformassem em modernistas em potencial.

Como se trata de uma fórmula que inclui, por um lado, a experimentação formal e, por outro, o nacionalismo literário, o modernismo brasileiro, a partir de 1924, adquire afinidades com dois momentos das produções literárias locais: o regionalismo como atitude afim do nacionalismo e os grupos simbolistas como antecessores ou contemporâneos dos experimentos poéticos. É preciso ter em mente, entretanto, que a atualidade do regionalismo e do simbolismo a partir de 1922 deve-se às formulações programáticas, públicas e coletivas dos grupos modernistas que, nesse sentido, atualizaram as produções artísticas locais. Não se trata, por isso, de “precursores” ou de “modernistas antes de 1922”, mas de vasos comunicantes do espaço literário brasileiro que renovam a sua presença artística e intelectual a partir do desenvolvimento do modernismo.

4 Grupo e obra: o modernismo gaúcho e a poesia de Augusto Meyer

O contexto gaúcho é paradigmático para se entender a relação entre regionalismo e simbolismo como uma intersecção produtiva no desenvolvimento do modernismo brasileiro, o que pode ser visto no primeiro documento do grupo: os cinco volumes da revista *Madrugada* (1926). Dois eventos do ano anterior preparam o ambiente para *Madrugada*: Moysés Vellinho (escrevendo com o pseudônimo Paulo Arinos) trava uma polêmica nas páginas do *Correio do Povo* (16 de agosto de 1925) com Rubens Barcelos a propósito do “verdadeiro” regionalismo gaúcho, isto é, um regionalismo com um sentido de contemporaneidade, em que a validade da herança cultural e moral da figura do “gaúcho” paute a relação entre localismo e modernização.⁸ No mês seguinte ao início da polêmica, Guilherme de Almeida pronuncia sua já citada conferência

⁷ “Sua contribuição fundamental [do modernismo], que imprimiu ao espírito brasileiro uma direção decisiva, foi a conversão de valores até então havidos por negativos – porque eram diferentes dos valores cosmopolitas – em positivos, por uma aceitação que parecia impraticável” (MORAES, NETO, 1941 *apud* KOIFMAN, 1985, p. 317).

⁸ A polêmica foi reproduzida em Barcellos (1955, p. 105-141).

em Porto Alegre, que repercute nos círculos intelectuais dessa capital, gerando, em especial, uma resposta de Augusto Meyer, “Individualismo e brasilidade” (LEITE, 1972, p. 80),⁹ que buscava uma síntese entre local e universal no contexto do debate gaúcho.

Madrugada nos fornece um diagrama do campo de forças do grupo sul-rio-grandense (GOLIN, 2006). Destaca-se nela a presença de Augusto Meyer, que assina em todas as edições (exceto a n. 2) um tipo de texto programático em página encabeçada pelo logotipo da revista,¹⁰ além de publicar poemas, dois deles sob o pseudônimo Tristão Dadá. Junto desses textos e poemas de Meyer e de modernistas como Theodemiro Tostes, Ruy Cirne Lima e Athos Damasceno Ferreira, a revista traz o regionalismo mais ufanista da poesia de Vargas Netto e a prosa de Simões Lopes Neto e Darcy Azambuja, bem como uma seção chamada “Página da querência”. O simbolismo na revista ocupa quase o mesmo espaço do modernismo, com poemas de Cruz e Sousa, Alceu Wamosy e Alphonsus de Guimaraens. Eduardo Guimarães e Mansueto Bernardi são os simbolistas cuja presença é mais constante no grupo, sendo que Mansueto editava livros de modernistas gaúchos pela editora da Livraria do Globo. Por fim, o ecletismo estético de *Madrugada* é complementado por um grande espaço destinado à crônica social e esportiva, que buscava retratar os hábitos da elite local, o que acaba por caracterizar o grupo como uma vertente mais sincrética e menos combativa do modernismo.

Tal sincretismo, entretanto, atingirá uma solução poderosa na poesia de Augusto Meyer, que pontua com sua produção poética os principais momentos do modernismo gaúcho: *Coração verde* (1926), *Giraluz* (1928), *Duas orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929) e *Literatura e poesia* (1931). Em seu primeiro livro, o poeta entrelaça a introspecção de corte simbolista e a referência regional enfática com um equilíbrio compositivo que incorpora procedimentos poéticos de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho (CARVALHAL, 1984, p. 77-80). Essa junção conflui para um tipo de panteísmo, em que há uma fusão cósmica

⁹ O texto de Meyer é publicado no *Correio do Povo* em 17 de setembro de 1925, junto com o resumo da conferência de Guilherme. Some-se a esses fatos a presença em Porto Alegre do itinerante Raul Bopp, que divulgava os modernistas entre as diferentes cidades pelas quais passava.

¹⁰ Há no fac-símile da revista n. 5 anotação à caneta atribuindo essas páginas a Meyer (Ver MADRUGADA, 2006).

e solar do sujeito lírico com a natureza. Contudo, os matizes dessa fusão apontam não apenas para as tensões, mas também para as soluções futuras de Augusto Meyer. Por um lado, opera-se uma fusão solene e plácida, uma “alvorada religiosa” como a do poema “Alvorada”, e que também pode ser lida em “Sombra verde” e “Grito”. Por outro lado, esse aspecto religioso, que certamente é dominante no livro, convive com uma fusão mais febril e frenética, em que a solução integradora se faz pela dança, com sua “vertigem boa e louca”, presente em poemas como “Ciranda” e “Cantiga de roda” (LEITE, 1975).

A dança, sobretudo o delírio de uma dança giratória, fissura a placidez de *Coração verde* e abre o caminho para a subjetividade cindida e inquieta de *Giraluz*, a qual evidencia, desde o título, a tensão entre a dissolução no elemento incorpóreo da luz, dando continuidade ao panteísmo solar do livro anterior, e o movimento do giro, a sua agitação. Some-se a isso o neologismo do título, certamente derivado de “girassol”, o que também aponta para a maior abertura do livro de 1928 ao experimentalismo no âmbito da elaboração verbal. A hipótese que aqui proponho é a de que as diferentes conotações da dança em seus poemas pautam os diálogos literários de sua obra e abrem um prisma diferente de interpretação do modernismo brasileiro. Assim, em *Giraluz*, a dança é multifacetada e engloba a “dança branca da chuva” (“Seca”) e “a dança loura do sol” (“Vindima”), que recuperam a relação com a natureza do livro anterior, o registro do momento triste, em que “[...] grave e triste/dança o minuto na pausa do pêndulo” (“Órbita”) e, principalmente, a dança como uma forma de intensificação da participação do sujeito lírico na linguagem, nos seus sentimentos e no mundo, seja no frenesi “dança batuque dança” (“Batuque”), no amor que “[...] também dança/ao corrupio da ilusão” (“Violão”) ou, por fim, na “Vontade simples de semear alegria/ pelos cinco sentidos,/ pela dança das palavras musicais!” (“Veranico”).

Ao comentar *Giraluz*, Mário de Andrade (1928) nota que o livro acrescenta à poesia de Augusto Meyer o elemento popular das formas, das maneiras de sentir e das dicções, convergindo, acrescento, com propostas da poesia do próprio Mário. Desse modo, a poesia de Meyer dos dois primeiros livros articula a relação entre simbolismo introspectivo e regionalismo enfático do sistema literário gaúcho ao sistema literário nacional do modernismo brasileiro, que, por sua vez, é reconfigurado pelo modo original com que as poéticas de Ronald de Carvalho, Guilherme de

Almeida e Mário de Andrade são absorvidas e modificadas por *Coração verde* e *Giraluz*. Nesse sentido, o regionalismo gaúcho passa a integrar o nacionalismo literário modernista, bem como a sondagem interior simbolista se transfigura pelo psicologismo poético e sua relação com a flexibilidade e o experimentalismo do verso livre.

Se, a partir de 1928,¹¹ o grupo gaúcho é um fator dinâmico e original na difusão e no estabelecimento do modernismo pelo país, a partir de 1929, com *Poemas de Bilu*, Augusto Meyer modifica radicalmente sua poética e cria um modo original e imprevisível de conceber a poesia modernista. A linguagem poética se altera, e o poeta constrói o seu *alter ego* Bilu. Os poemas agora incorporam plenamente a ambientação urbana, dão ênfase à linguagem coloquial, ao jogo de palavras e se expressam por um ritmo quebrado, entrecortado, que fragmenta por vezes a palavra, recorre a onomatopeias e utiliza-se de infrações à norma ortográfica, morfológica e sintática da língua escrita padrão. Essa elaboração poética desabusada corresponde ao personagem/poeta Bilu, cujo ataque frontal e direto a todas as convenções, incluindo aí o burguês e a rotina, reveste-se de um sarcasmo disseminado, que recorre constantemente ao absurdo, aos estados de insanidade e embriaguez, bem como ao elemento lúdico e infantil. No todo, Bilu se apresenta como uma figura de negatividade, sob o signo do movimento constante, da abertura de infinitos caminhos de um Aleguá-Exu, como descreve no poema “Aleguá”: “Ó camarada, quem fica apodrece,/ os caminhos foram feitos para andar./ Aleguá pelos caminhos que não param!”.

Essa personalidade afim à de Macunaíma, que também se coloca sob o signo de Exu,¹² passa a estabelecer um diálogo novo com a obra de Mário de Andrade, em que são destacados os seus aspectos de inconformismo, de inquietação subjetiva e de confrontação social. Assim, o desvairismo de Mário tem como contraponto o poema “Delirismo”, em que “O anarquista cospe fogo./ Traga-balas come bomba”, e cujo sarcástico frenesi pode ser lido como uma reconfiguração da lógica de “Danças”, de Mário (publicado em *Estética*, n. 3, 1924). A lógica desse

¹¹ Em 1928, além de *Giraluz*, são publicados os livros *Gado xucro*, de Vargas Netto, *Colônia Z*, de Rui Cirne Lima, *Novena à Nossa Senhora da Graça*, de Theodemiro Tostes, *Trem da serra*, de Ernani Fornari, *Rodeio de estrelas*, de Manoelito Ornelas e *Saco de viagem*, de Tirteu Rocha Viana.

¹² Ver o capítulo VII, “Macumba”, de *Macunaíma* (1928).

poema, com seu cinismo programático (a “dança de ombros”), suas associações livres e sua velocidade giratória reaparecem acrescidas de ferocidade no poema “Chewing gum”, de Meyer:

Masco e remasco a minha raiva, chewing gum.

Que pílula este mundo!
Roda sem parar.
Zero zero zero zero
É uma falta de imprevisto...

Quotidianissimamente enfastiado,
engulo a pílula ridícula,
janto universo e como mosca.

Comi o mio-mio das amarguras.
A raiva dói como umguasqueço.

Angurreado.
Amolado
Paulificado

Bilu, pensa nas madrugadas que virão,
aspira a força da terra possante e contente.
Cada pedra no caminho é trampolim.
O futuro se conjuga saltando.

Depois:
indicativo presente –
caio em mim.

O poema se compõe com os mesmos elementos com os quais o grupo modernista gaúcho se constituiu: a imersão subjetiva de matriz simbolista, com o poeta cismando na própria dor, e o regionalismo gaúcho, presente não apenas no léxico (“mio-mio”, “guasqueço”, “angurreado”)¹³ mas igualmente no vitalismo das “madrugadas que virão”, da “força da terra possante”. Contudo, esses materiais entram no poema sob o signo da negatividade: o vitalismo é sarcasticamente desautorizado por um jogo metalinguístico entre futuro e presente verbais,

¹³ “Mio-mio” é um tipo de arbusto típico da América do Sul, uma planta tóxica para o gado; “guasca” é uma tira de couro cru; “angurreado” significa aborrecido, angustiado.

e o subjetivismo se resume a uma queda no pronome “mim”, índice da subjetividade que se configura como um limite intransponível, entre banal e fatal. A própria cisma se torna um ato de mascar a raiva como se masca um chiclete composto de fastio e amargura, o que se desdobra no poema como fúria, conferindo uma gestualidade intratável aos versos, que se expandem e se contraem em um ritmo nervoso e agressivo.

Além do jogo entre pronomes e personalidade subjetiva, presente na parte III do poema “Danças”, de Mário de Andrade, e da sugestão rítmica da parte I, com seu verso longo inicial seguido dos versos ágeis e entrecortados, Meyer parece ter sido particularmente sensível a esses versos da parte VI: “Parceiro, tu sabes a dança do ventre/ Mas eu vou te ensinar dança melhor/ Olha: a Terra é uma bola/ A bola gira/ Gira o universo/ Os homens giram também// Tudo é girar, tudo é rodar” (ANDRADE *apud* PASINI, 2013, p. 95).¹⁴ Meyer absorve as ideias de que o ridículo cotidiano pode ser simbolizado pela banalidade de uma bola que gira e de que a repulsa sarcástica a esse universo envolve de modo autoirônico, senão autodestrutivo, o sujeito lírico e o ritmo do poema no mesmo ritmo giratório do mundo, em um tipo de frenesi de ódio e angústia. No entanto, a repulsa pelo mundo é maior em Meyer, seu ritmo é mais contundente, a bola do mundo é veiculada por uma imagística mais violenta: “zero zero zero zero” e “pílula ridícula”, que se desdobra em mio-mio, mosca e na própria “goma de mascar” (“chewing gum”). É notável nesse sentido que, além de travar um diálogo que incorpora a poesia de Mário no contexto do modernismo gaúcho, Meyer também estabelece uma leitura diferente da poesia de Mário pela originalidade de seu próprio poema. Assim, os aspectos negativos, o inconformismo e a violência da forma poética estão mais presentes em “Chewing gum” do que em “Danças”, o que nos permite abrir uma nova perspectiva sobre as potencialidades de interpretação do poema de Mário.

Entretanto, a que se deve a virada bilusiana de Augusto Meyer e o que ela pode dizer sobre a importância dos grupos no modernismo brasileiro? Embora a virada bilusiana de Meyer seja um tema em aberto, sobretudo em suas possíveis motivações e mediações extraliterárias, é possível descrevê-la como um modo de intensificação do elemento lúdico no modernismo gaúcho e como sua radicalização crítica. O caráter lúdico aparece nos poemas “O Globo” e “Puladinho”, que Augusto Meyer

¹⁴ Para uma análise de “Danças”, ver Pasini (2013, p. 94-108).

publicou nos números 3 e 4, respectivamente, da revista *Madrugada*, sob o pseudônimo Tristão Dadá. A que se deve esse pseudônimo? Certamente, tratava-se de uma blague com o dadaísmo, sentido então como simples brincadeira, o que reaparece de modo um pouco mais problematizado no poema “Dadá”, de *Giraluz*. Todavia, a radicalização de Bilu se evidenciou como um modo de levar Dadá a sério. O próprio nome “Bilu”, se entendido como um gesto de dirigir-se a bebês (“bilu-bilu”), parece corresponder a uma das acepções de “Dadá”: uma onomatopeia do balbucio infantil. Além disso, o poema “Puladinho” é republicado sem alterações no livro de 1929, o que marca a transição do Tristão Dadá, lúdico e descompromissado que se perde na efemeridade de uma revista, ao Bilu, “malabarista metafísico,/grão tapeador parabólico” (“Canção encrocada”), que se confirma no ideal de perenidade do livro. Nesse sentido, a poética de *Poemas de Bilu*, com seus absurdos, agressões, estridências sonoras e imagéticas, pode ser entendida não como um livro dadaísta no modernismo brasileiro, mas como um livro modernista que incorpora sistematicamente as atitudes e estratégias estéticas de Dadá no contexto já consolidado do modernismo gaúcho e brasileiro.

Dessa perspectiva, é possível notar como Augusto Meyer alcança seu ponto de maior originalidade a partir de um trabalho coletivo não apenas do grupo gaúcho, mas também do diálogo entre grupos do modernismo brasileiro e da abertura para a vanguarda internacional. Assim, simbolismo e regionalismo gaúchos se conjugam com a abertura para o cotidiano, para o verso livre e o psicologismo da poesia de Mário de Andrade, sobretudo de “Danças”, que, por sua vez, dialogava dentro do grupo paulista com a associação livre vertiginosa de Luís Aranha. No entanto, o crescente interesse pela estética dadaísta, somado à angústia intensificada diante da vida social, levou Meyer a assumir uma atitude negativa diante dos materiais com que trabalhava. O livro poderoso de 1929 gerou assim uma perspectiva própria, a um tempo individual e coletiva, que permite a releitura do modernismo brasileiro a partir de um ponto específico, que é capaz de reconhecer as linhas de força de negatividade que sulcam o movimento. Desse modo, ao triangular o grupo gaúcho com a obra de Mário e a estética de Dadá, Augusto Meyer demonstra como o prisma dos grupos fundido com a originalidade individual cria pontos a partir dos quais o movimento modernista pode ser (re)mapeado.

Referências

ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, M. de. Livros. *Diário Nacional*. São Paulo, 14 out. 1928. Não paginado.

ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: [s.n.], 1928.

ANDRADE, M. de. Osvaldo de Andrade. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano IX, v. XXVII, p. 26-32, set./dez. 1924.

ANDRADE, O. de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.

BARCELLOS, R. *Estudos rio-grandenses*. Porto Alegre: Globo, 1955.

BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: IEB, 1972.

BOURDIEU, P. *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press, 1994.

BRETON, A. *L'amour fou. Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1992.

BRITO, M. da S. *Ângulo e horizonte*. São Paulo: Livraria Martins, 1969.

CANDIDO, A. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHAL, T. F. *A evidência mascarada (um estudo da poesia de Augusto Meyer)*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

CAVALCANTE, M. N. B. *Clima*. Contribuição para o estudo do modernismo. 1978. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

CHURCHILL, S. W. *The little magazine Others and the renovation of modern American poetry*. Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2006.

COHEN, M. A. To stand on the rock of the word “We”. In: DURÃO, F. A.; WILLIAMS, D. (Ed.). *Modernist group dynamics: the politics and poetics of friendship*. Cambridge, MT: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

DANTAS, V. Entre “A negra” e a mata virgem. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 45, p. 100-116, jul. 1996.

DENTON, K. A.; HOCKX, M. (Ed.). *Literary societies in Republican China*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONSECA, M. A. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2008.

GOLIN, C. Em Porto Alegre, a *Madrugada* literária dos modernistas. In: RAMOS, P. (Org.). *A madrugada da modernidade (1926)*. Porto Alegre: Uniritter Ed., 2006.

GUELFY, M. L. F. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

KOIFMAN, G. (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LEITE, L. C. M. Cirandagem: introdução à poesia de Augusto Meyer. *Revista de Letras*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Assis, n. 17, p. 9-38, 1975.

LEITE, L. C. M. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

LEITE, R. M. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MADRUGADA. Porto Alegre: Uniritter Ed., 2006. Edição fac-similar. Original publicado em 1926.

MEYER, A. *Poesias: 1922-1955*. Rio de Janeiro: Livraria São José Editora, 1957.

MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1922-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, NETO, P. Literatura de ideias *apud* KOIFMAN, G. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MORESCHI, M. *A façanha auto-históricográfica do modernismo brasileiro*. 2010. Tese (Doutorado em Hispanic Languages and Literature) – University of California, Santa Barbara, 2010.

PASINI, L. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2013.

PAULA, R. A. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. 171 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, P. E. da S. Introdução. _____. *Poesia simbolista: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

SANT'ANNA, M. M. de. *História do modernismo em Alagoas (1922-1932)*. Maceió: EDUFAL, 1980.

XAVIER, L. R. *Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer*. 2008. 156 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

Odorico Mendes, autor do *Palmeirim de Inglaterra*

Odorico Mendes, author of Palmeirim de Inglaterra

Raimundo Carvalho

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória / Brasil

raycarvalho@uol.com.br

Resumo: Análise do ensaio *Opusculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e de seu autor*, ressaltando sua importância para a compreensão dos pressupostos teóricos subjacentes à prática da tradução de Odorico Mendes.

Palavras-chave: autor; original; tradução.

Abstract: This paper analyses the essay *Opusculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e de seu autor*, emphasizing its importance for the understanding of the theoretical assumptions underlying the practice of translation by Odorico Mendes.

Keywords: author; original; translation.

Recebido em 31 de maio de 2016.

Aprovado em 11 de julho de 2016.

A obra visível que deixou este tradutor não é fácil, mas é de breve enumeração. Fora o *Hino à tarde*, que mereceu de Sílvio Romero, detrator de suas traduções, elogios exagerados e compensatórios (ROMERO, 1888, p. 462), e uma dúzia de poemas recolhidos quase todos pelo seu biógrafo Antônio Henriques Leal, no *Pantheon maranhense* (LEAL, 1987, p. 9-53), toda ela se resume às traduções das obras canônicas dos nossos maiores clássicos, o grego Homero e o romano Virgílio, antecedidas por duas traduções que fez na juventude de duas tragédias

de Voltaire, *Méropé* e *Tancredo*, em meio à luta política, no período imediatamente após a Independência e durante a Regência, da qual participou, polemizando em jornais como *O Argos da Lei*, fundado por ele, e que um seu rival na província ironizava, referindo-se a ele como “o algoz da lei” (JORGE, 2000, p. 14).

Além dos poucos poemas de lavra própria e das traduções dos clássicos Homero, Virgílio e Voltaire, tem-se notícia da tradução de *Joseph*, poema em prosa, em cinco livros, do calvinista Paul Jérémie Bitaubé, cujo manuscrito se perdeu. Nada se sabe sobre esta tradução. Nem mesmo, se era integral. Apenas sabemos, pelo seu biógrafo, que, reproduzindo trecho de carta de Araújo Porto-Alegre, fala da visita que este fizera a Odorico e que nesse dia o poeta-tradutor haveria de recitar para os seus amigos a tradução do poema de Bitaubé, também ele tradutor das obras de Homero para o francês (LEAL, 1987, p. 40). Nesse liame invisível e quase apagado da história, Sebastião Moreira Duarte, editor moderno das traduções odoricianas das duas tragédias de Voltaire, vai buscar apoio teórico para a compreensão do *modus operandi* tradutório de Odorico, resgatando o que diz Bitaubé, no prólogo de sua tradução da *Ilíada*:

Deve-se, na tradução, ter a preocupação de tornar conhecida a maneira de um autor, os costumes dominantes em seu tempo e, tanto quanto possível, a feição de sua língua. Assim a tradução resultará mais original, mais verdadeira, podendo enriquecer a outra língua com novos torneios (BITAUBÉ *apud* DUARTE, 1999, p. 13).

Não é nada improvável que o nosso “patriarca da transcrição”, na feliz expressão do teórico e poeta concretista (CAMPOS, 1992, p. 11-14), tenha haurido naquele prólogo a diretriz basilar de sua tarefa tradutória. Toda obra madura de tradução de Odorico evidencia esse princípio, ainda embrionário nas traduções que realizou dos textos voltairianos. Trata-se da prevalência dos elementos formais da língua-fonte na língua-alvo, a ponto de causar um arrepio de estranhamento nos espíritos mais puristas, acostumados às traduções normatizadoras. Ou, como formulou radicalmente Berman: “Para traduzir, o tradutor deve sempre buscar o *não-normatizado* da sua língua. Só ele – e não o escritor [...] – pode fazê-lo” (BERMAN, 2007, p. 122).

A fama e a infâmia de que se revestiu a posteridade de Odorico, num movimento pendular e contínuo, dependem da aceitação ou da

incompreensão deste critério basilar que ordena, ou desordena na opinião de alguns poucos mas influentes críticos, as traduções odoricianas. Muita tinta já se gastou nesta querela, que, acredito, não seria de todo desprezível para Odorico, ele mesmo um espírito polemista, formado na tradição de Coimbra, de onde teve de se retirar prematuramente em virtude da morte do seu pai adotivo e financiador de seus estudos. Eu mesmo destilei o meu *pharmakon* contra as hostes hostis a Odorico num artigo que realça as características dominantes do gesto tradutório do ilustre maranhense ainda em germe nas traduções que ele fez da *Méropé* e do *Tancredo*, de Voltaire (CARVALHO, 2015, p. 60-73). Estas duas traduções ainda estão a merecer uma atenção maior e mais detida. O que fiz foi apenas um esforço para situá-las, *Méropé* em especial, no contexto mais amplo da atuação do insigne tradutor e homem público Odorico Mendes, que viveu o conflito de ser um monarquista de convicções liberais. Conflito, aliás, muito comum aos homens de seu tempo e de sua classe, entre os quais o próprio imperador Pedro II, ao mesmo tempo chefe da última nação escravagista e fã ardoroso de Victor Hugo.

Até aqui (sem outra omissão que não as crônicas políticas de interesse puramente circunstancial) abordei a obra visível de Odorico. Passo agora à outra: a subterrânea, o pouco estudado ensaio literário que Odorico escreveu e publicou em 1860, em Lisboa, pela Typographia do Panorama, sob o título de *Opusculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e do seu autor, no qual se prova haver sido a referida obra composta originalmente em portuguez*. Na capa ainda vem a seguinte informação: “Por Manuel Odorico Mendes” e logo abaixo “da cidade de S. Luiz do Maranhão”. No já citado estudo biográfico, Antônio Henriques Leal reproduz o seguinte juízo de João Francisco Lisboa:

Indignado, diz J. F. Lisboa, contra esta espoliação (a da paternidade do Palmeirim), Odorico Mendes escreveu um opúsculo simples, conciso, substancial; e com argumentos irrefragáveis e concludentíssimos, não só reivindicou para a literatura portuguesa este malbaratado fruto do engenho de Francisco de Morais, mas suscitou à memória obliterada dos contemporâneos, a fábula do poema, os seus mais imaginosos episódios, e as graças de estilo e locução que tanto o recomendaram sempre à admiração dos homens de gosto apurado, desde Cervantes até Walter Scott e Southey (LEAL, 1987, p. 51).

Como se pode ver, o principal objetivo da obra é o de restituir a autoria do *Palmeirim* ao português Francisco de Moraes, glória essa transferida para o seu tradutor Luiz Hurtado por uma dupla de bibliófilos espanhóis, imperitos e mal-intencionados, pai e filho, já nos primórdios do século XIX. Embora o ensaio de Odorico tenha sido decisivo para a solução definitiva do problema da autoria do *Palmeirim*, a questão hoje, como notou o eminente filólogo português, Rodrigues Lapa, em 1960, “não é mais que uma curiosidade histórica” (LAPA, 1960, p. V-VI), mas nem por isso, afirmo, o ensaio de Odorico perdeu a sua atualidade. O fato de esse ensaio não ter merecido ainda a atenção dos modernos estudiosos das traduções poéticas que Odorico Mendes fez de Virgílio e Homero talvez se justifique pela pressa ou pelo preconceito de achar, sem ler, que se trata de um texto datado. No entanto, a despeito da questão em si da atribuição do clássico quinhentista não oferecer maiores interesses, interessa aqui redimensionar essa importante contribuição crítica odoriciano, ressaltando os meandros composicionais do texto e sua estreita relação com a atividade tradutória de seu autor e sua poética da tradução.

Portanto, a primeira surpresa com que se defronta o leitor esforçado que conseguiu furar o bloqueio (isto é, a pecha de tratar-se Odorico de um obscuro e obtuso autor) para ler esta obra silenciada é a percepção imediata de que ela está intimamente associada à atividade tradutória e à reflexão que essa atividade suscita nas mentes dos que a praticam e estudam. Odorico, ao enfrentar a espinhosa questão de atribuição de autoria de um velho e clássico romance de cavalaria de 1544, consegue traçar vigorosamente uma linha argumentativa sólida e convincente, ao mesmo tempo que recria, através de uma série de referências literárias ao *Quixote*, de Cervantes, as peripécias pelas quais passou o texto em questão, em virtude de sua diáspora traducional. Resulta desse entrelaçamento de vozes uma espécie de escrita labiríntica, artisticamente ordenada como se fosse escrito por algum autor saído da imaginação vertiginosa de Jorge Luis Borges, qual um Pierre Menard tropical em pleno século XIX. Leiamos o *incipit* do ensaio, para entrarmos pelas mãos do próprio Odorico no edifício que ele constrói:

Francisco de Moraes foi reconhecido sempre como autor do romance ou poema de cavallaria *Palmeirim de Inglaterra*, desde que se averiguou não ser D. João II, nem o infante D. Luiz, nem algum dos principes de

Portugal; falsa opinião que, vogando fora do reino, dentro não teve sectarios. Porém em 1826, no Catalogo dos livros hespanhoes e portuguezes impresso em Londres por Vicente Salvá, literato aliás de grande merecimento, ora atribui-se a paternidade a Miguel Ferrer, ora a Luiz Hurtado; o que se lê na página 163 da primeira parte e nas 156 e 157 da segunda. Funda-se para arrancar aos portuguezes a palma de Inglaterra, conforme a expressão do immortal Cervantes, em sahir à luz o livro hespanhol em 1547, o portuguez só 1567, edição de Evora, por André de Burgos; razão que parece irrefragável; mas, sendo a unica, tendo eu para derribal-a muitas e muito mais fortes, expôl-as vou, na certeza de que ninguem mais disputará plausivelmente contra o nosso Francisco de Moraes, porque nada se oppõe à evidencia (MENDES, 1860, p. 3).

Retenhamos desse prólogo a apresentação direta e clara do estado da questão da autoria da obra, através da posição indicial do nome do seu legítimo autor, Francisco de Moraes que, desde sempre assim fora considerado em Portugal, em que pese, fora dele, a obra tenha se passado por escrita com pena real. A posição a ser combatida é recente. Odorico publica o seu opúsculo em 1860, portanto, três décadas após a publicação do catálogo de Salvá com a falsa atribuição de autoria, em virtude deste ter se fiado na anterioridade da primeira edição espanhola em relação à primeira portuguesa de que se tinha notícia à época. Merece um comentário mais detido a menção ao “immortal Cervantes”, a primeira dentre as mais de dez espalhadas pelo ensaio. A expressão “palma de Inglaterra” é uma alusão ao capítulo VI da primeira parte do *Quixote*, intitulado “El donoso y grande escrutinio que el cura e el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, no qual burlescamente Cervantes introduz no seu romance um acerto de contas com a tradição do romance de cavalaria, de cujo código depende o seu para fazer sentido, mas cujo sentido, ao ser alcançado, produz uma ruptura crítica na relação com o modelo, o original. A última citação da série é explícita e retoma a alusão inicial numa espécie de composição em anel:

Miguel de Cervantes, parte I, cap. VI, põe isto na boca do cura: “y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como cosa unica, y se haga para ella otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la disputó

para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas; la una porque él por si es muy bueno, y la otra porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonissimas y de grande artificio, las razones cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla com mucha propried y entendimiento. Digo pues, salvo vuestro buen parecer, señor Maese Nicolés, que este y Amadis de Gaula queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer mas cala y cata, perezcan” (MENDES, 1860, p. 77).¹

Num único parágrafo, Cervantes homenageia duas obras escritas originalmente em língua portuguesa: o *Amadis de Gaula*, de João Lobeira, composto em meados do século XIII, modelo e iniciador da tradição dos romances de cavalaria na península ibérica, e o *Palmeirim de Inglaterra*, mais recente, de Francisco de Moraes, mas atribuído por Cervantes a um monarca português. Ambas as obras foram traduzidas para o espanhol e sofreram a concorrência de suas traduções, a ponto de serem os tradutores considerados, durante um certo período, os seus verdadeiros autores. Era um tempo em que o espanhol, língua de prestígio, concorria com o português, mesmo dentro de Portugal, cujos escritores, em grande parte, escreviam em ambas as línguas. Isso também ocorria na Espanha, com menor frequência.

É, portanto, dentro deste contexto de confusão entre línguas, entre originais e traduções, que Odorico Mendes, em seu ensaio, vai reconstruir, à maneira de um conto policial, a trajetória desse clássico, mostrando o passo a passo das edições, suas datas, em ambas as línguas. Não faltam a esse enredo os elementos de mistério, os pontos cegos e as suposições verossímeis, como a perseguição inquisitorial que fez desaparecer a

¹ “[...] e essa ‘palma’ de Inglaterra se guarde e conserve como coisa única, e se faça para ela outro cofre, como o que achou Alexandre nos despojos de Dario, que o destinou para nele se guardarem as obras do poeta Homero. Este livro, senhor compadre, tem a autoridade por duas coisas: primeiro, porque é de si muito bom; segundo, por ter sido seu autor um discreto rei de Portugal. Todas as aventuras do Castelo de Miraguarda são bonissimas, e de grande artificio; as razões, cortesãs e claras, conformes sempre ao decoro de quem fala; tudo com muita propriedade e entendimento. Digo pois, salvo o vosso bom juízo, Mestre Nicolau, que este e *Amadis de Gaula* fiquem salvos da queima; e todos os restantes, sem mais pesquisas nem reparos, pereçam” (CERVANTES, 1978, p. 48).

primeira edição, que teria saído anônima, em solo francês.² Odorico divide o ensaio em três partes: na primeira, faz uma demonstração de quem seja o original; na segunda, apresenta um juízo sobre a obra e o estilo; e por último faz um apanhado da obra do autor português. Para melhor atingir o seu intento, Odorico começa a primeira parte situando o seu autor na “cena do crime”, ou seja, na corte de Francisco I, em Paris, entre 1540 e 1543, com a reprodução da dedicatória que ele fez da obra à infanta D. Maria:

Eu me achei na França os dias passados em serviço de Dom Francisco de Noronha, embaixador d’el-rey nosso senhor e vosso irmão, onde vi algũas cronicas francezas e ingrezas; antre ellas vi que as princezas e damas louvavam por estremo a de Dom Duardos, que nessas partes anda tresladada em castelhano e estimada de muitos. Isto me moveo a ver se achava outra antigualha que podesse tresladar, pera que conversei Albert de Rennes em Paris, famoso cronista deste tempo, em cujo poder achei algũas memorias, e antre ellas a cronica de Palmeirim de Inglaterra, filho de Dom Duardos, tam gastada da antiguidade do seu nascimento que com assás trabalho a pude ler: tresladeya, por me parecer que pola affeição de seu pay se estimaria em toda parte, e com desejo de a dirigir a Vossa Alteza (MENDES, 1860, p. 4).

A partir da análise minuciosa desta dedicatória manuscrita e só reproduzida em edições posteriores, Odorico chega à hipótese de uma primeira edição da obra, que teria saído anônima, quando o seu autor ainda se encontrava em Paris, e era portanto anterior à sua tradução para o espanhol, de 1547, feita por certo Luiz Hurtado que, ao editá-la, acrescentou ao texto, à guisa de introdução, o seguinte acróstico: *Luis*

² Seguindo a hipótese primeiramente formulada por Odorico Mendes e aceita por uma plêiade de estudiosos posteriores a ele, Margarida Alpalhão encontrou um exemplar da edição *princeps* desta obra, até então desconhecida dos especialistas. Por ironia do destino, faltam a esse exemplar os fólhos iniciais, com informações básicas como título, local e ano de publicação e o editor, o que, no entanto, não impediu à pesquisadora de estabelecer, com precisão, tratar-se categoricamente do texto da edição perdida que serviu de base para a versão toledana de 1547 (cf. ALPALHÃO, 2008, p. 95-107; MORAES, 2016, p. 12).

Hurtado autor al lector dá salud, no qual se escorou Salvá para atribuir a autoria da obra ao espanhol. Leiamos o acróstico na íntegra e depois passemos às explicações de Odorico a respeito dele:

Liendo esta obra, discreto lector
 Vi ser espejo de echos famosos;
 Y viendo aprovecha a los amorosos,
 Se puso la mano en esta lavor:
 Halle que es muy digno de todo loor
 Un libro tan alto, em todo facundo;
 Rebiven aqui los nuevos que al mundo
 Tomaran renombres de fama mayor.

Aqui los passados su nombre perdieron,
 Dejando la gloria a questos presentes:
 Olvido se tenga de aquellos valientes;
 Aviando mirado lo questos hizieron,
 Vereyslos, lectores, en quanto subieron
 Tratando las armas; en las aventuras
 Obrando virtudes, dejaron a oscuras
 Roldan y Amadis, que ya perecieron.

Aqui Palmeirin os es descubiertó,
 Los echos mostrando de su fortaleza:
 Leeide, pues es hystoria de alteza
 En todo aplacible; con dulce concierto
 Coged com sentido: en ello despierto
 Todas las flores; de dichos notables
 Oyendo sentenças, que son saludables;
 Robando la fruta de agenos huertos.

Direte, lector, aquí solamente,
 Aqueste tratado no dejes de aver,
 Sabiendo quan poco puedes perder;
 Aviando mirado el bien de presente,
 La habla amorosa y estilo eloquente,
 Veras las razones y gracias donosas;
 Dirás no aver visto batalhas famosas,
 Si aquestos mirares, en todo excelentes

(MENDES, 1860, p. 6).

Odorico afirma que nestes versos o espanhol confessa que verteu a obra e que a palavra *autor*, “vocábulo de ambíguo sentido” (MENDES, 1860, p. 5), diz respeito ao acróstico, e, referindo-se embora ao poema, “autor é o que faz alguma coisa, e uma tradução é alguma coisa” (MENDES, 1860, p.5). Assim, Odorico registra o uso irrestrito da palavra *autor*, designando tanto alguém que “traça ou inventa a ideia”, como, ao tempo de Hurtado, na Espanha e em Portugal, quem traduz uma obra (MENDES, 1860, p. 5). Ao elogiar o livro e elevá-lo acima do *Amadis* e do *Orlando Furioso*, Hurtado fala como um tradutor, pois, para Odorico, seria impróprio ao autor, no sentido restrito da palavra, gabar-se daquela forma e o verso “robando a fruta de agenos huertos” prova não ser ele o autor do original (MENDES, 1860, p. 7). Partindo para uma análise intrínseca da obra, Odorico observa que Hurtado mantém em sua versão de 1547 o episódio das “justas em honra das quatro francezas” (MENDES, 1860, p. 7), que é, comprovadamente, uma reminiscência pessoal do autor português e que não tem com o romance “uma íntima e indispensável conexão” (MENDES, 1860, p. 8-9). Conclui Odorico: “Fica pois evidente que o suposto autor não havia de inserir no seu livro uma ficção nascida da aventura de seu futuro tradutor” (MENDES, 1860, p. 7). Em seguida Odorico, evocando o episódio de Miraguarda, exaltado por Cervantes, aponta a predileção do autor pela descrição das paisagens, dos costumes e das coisas de Portugal, sempre a elogiar, em detrimento das de Espanha, o que só se conserva na tradução de Hurtado “pelo dever de fiel intérprete” (MENDES, 1860, p. 12), ecoando a expressão *fidus interpres* que em Horácio (1994, 133-134),³ tem conotação pejorativa de servilidade, mas que em autores posteriores, como São Jerônimo, tem sentido positivo e desejável (SVENBRO, 2009, p. 12) com o qual comunga Odorico que, no prólogo à sua tradução do *Tancredo*, em 1839, afirma que o ofício do tradutor “não é seguir as palavras servilmente, mas representar na sua língua a mente e o modo de sentir do autor” (MENDES, 1999, p. 197), na esteira da afirmação de Bitaubé, acima reproduzida. Interessante como isso não impede de perceber alguma ironia na alusão horaciana de Odorico, a quem não escapa a inferioridade do texto de Hurtado no confronto com o de Moraes.

Podemos ler o *Opusculo* de Odorico como uma história detetivesca que se desenrola em três tempos, ou melhor, em três níveis: há o primeiro

³ Numeração correspondente aos versos.

nível que é o do narrador-detetive que investiga a origem e a autoria da obra e que se move entre personagens históricos e cidades reais, em busca de documentos e edições do original e da tradução por bibliotecas. O segundo nível focaliza o tempo histórico do autor português e de seu tradutor espanhol. Nesse nível predomina a figura grandiosa de Miguel de Cervantes, cujo *Quixote*, numa jogada de mestre, é usado por Odorico como testemunho-chave contra a falsa atribuição de autoria do clássico português a seu tradutor espanhol, além da visível estima que a obra goza naquela comunidade de leitores retratada no romance cervantino. O terceiro e último nível é o tempo mítico dos personagens do romance de cavalaria do *Palmeirim de Inglaterra*. Num sentido bem borgiano, o famigerado Odorico Mendes, tradutor das obras de Virgílio e Homero, veste a roupagem do narrador medieval e reescreve em versão crítica o clássico português, sob a moldura de um ensaio interpretativo que resgata a verdadeira autoria da obra, além de expôr suas concepções a respeito da tradução e da criação original.

Nessa direção, Odorico faz uma importante interpretação do verbo *tresladar* usado três vezes por Morais na dedicatória à infanta: a forma participial *tresladada*, o infinitivo *tresladar* e a primeira pessoa do pretérito perfeito, *tresladey*. Para ele, um escritor dizer que *tresladou* os seus contos de crônicas antigas ou de outras fontes literárias “não é argumento infallível de serem uma versão na força da palavra” (MENDES, 1860, p. 18), pois *tresladar* nem sempre significa traduzir. Muitas vezes quer dizer apenas extrair. É fato incontestável que os livros de cavalaria, para darem às aventuras de seus heróis um “ar de verdade”, têm o costume de dizer que as tresladaram de manuscritos antigos. O próprio Cervantes não se furtou a imitar as maneiras destes fabuladores, afirmando “que nada fez senão copiar o *Quixote*, composto pelo prudentíssimo *Cide Hamete Benengeli*; o que sabe toda a republica das letras ser totalmente imaginário” (MENDES, 1860, p. 17, grifo do autor). Aqui Odorico faz uma clara alusão ao capítulo final do *Dom Quixote*, principalmente pela referência ao epíteto *prudentíssimo* usado pelo autor (CERVANTES, 1989, p. 672) para caracterizar o suposto autor do romance e, ao citar o nome Cide Hamete Benengeli, está de alguma forma fazendo referência ao capítulo IX, da primeira parte, em que ele aparece pela primeira vez no *Quixote*, capítulo reescrito por Pierre Menard, na ficção borgiana (BORGES, 1989, p. 446). Portanto, para Odorico, a alusão de Morais a supostas fontes antigas, reais ou imaginárias das aventuras de seu herói,

não lhe retiram a autoria do *Palmeirim de Inglaterra*, por se tratar, antes de mais nada, de um estratagema próprio do gênero a que pertence o seu escrito e que

Quem recusasse a Moraes o título de original, por se ter aproveitado de pensamentos alheios, recusal-o-hia a Lucrecio, que adoptou os de Epicuro; a Virgilio, que se serviu de Platão, de Pithagoras, de Ennio e dos historiadores da velha Roma; a Camões, que se modelou por Castanheda e Barros nas suas narrações; ao nosso contemporaneo Garrett ha pouco fallecido, o qual na sua Aduzinda com tanto engenho renovou a xacara da Silvana, a cuja cantilena fomos embalados e adormentados nós os Brasileiros e Portuguezes: da pecha não se livrariam Milton e Tasso, Ariosto nem Dante, Ovidio nem Homero. Só Deus é o creador: as segundas creações do homem, mais ou menos, são disfarçadas imitações ou accrescentamentos. Original é o autor que do já creado forma novas combinações; quem tudo imagine e invente, não o ha n'este mundo (MENDES, 1860, p. 19).

Vale notar que Odorico começa a segunda parte de seu ensaio, lembrando ao leitor que considera o *Palmeirim* um poema e que versos, a despeito de animarem e realçarem o pensamento, não são essenciais à poesia. Para ele, a poesia requer, na sua essência, fantasia vigorosa, apta a captar as maravilhas da natureza, conhecimento profundo dos afetos e das paixões, estilo variado, harmonioso e pitoresco, apropriado ao assunto; requer pensamento consistente, método perfeito e uma experiência completa da sociedade e seus costumes. Fica claro que, para Odorico, a forma poema não é determinada pelas feições exteriores de uma obra, com a sua confecção em versos. A forma poema é percebida a partir de organicidade interna da obra, do princípio que a unifica, a despeito de toda a variedade apresentada. Do *Palmeirim*, afirma Odorico:

O nosso poema é mesurado em sua marcha, as partes intimamente ligadas formam um todo completo; e bem que muitissimas sejam as personagens, o autor n'uma só reúne o maximo interesse, e o vai graduando e o reparte com os outros, sobressaindo sempre o heroe principal (MENDES, 1860, p. 55).

No final da segunda parte do ensaio, ao tratar dos defeitos da composição e do estilo da obra em análise, Odorico faz uma importante distinção, quando diz que o autor, no princípio da obra, em vez de agir como poeta, faz citações, age como compilador, por isso o leitor há que vencer a repugnância causada nos primeiros capítulos do *Palmeirim de Inglaterra*. O forte de Morais é a imaginação, transmitida num estilo “fluido e nervoso”, numa “dicção pura e variada”, com “bellíssimas imagens” (MENDES, 1860, p. 69). No entanto, quando imita os antigos, “é sem gosto a sua imitação: tal é uma em que elle traduz e encaixa pedaços de Virgílio” (MENDES, 1860, p. 69). Tal distinção é, portanto, essencial para compreender o que o nosso Odorico entende por originalidade e autoria, algo que, certamente, não está na matéria a ser tratada, mas no tratamento que essa matéria sofre na pena de quem escreve, seja aproveitando material já utilizado em outras obras, seja retirando o assunto da própria imaginação. Simplesmente compilar, trasladar ou traduzir matéria antiga não torna ninguém um autor, no sentido estrito do termo. Autor é quem imprime no que escreve a marca de sua imaginação e a força do seu estilo e, repetindo o que disse Odorico, de forma lapidar: “Original é o autor que do já creado forma novas combinações” (MENDES, 1860, p.19). É interessante perceber também como Odorico, ainda que *en passant*, atribui ao leitor um papel decisivo no dinamismo da obra. Cabe ao leitor vencer a repugnância aos defeitos do autor que tateia e se confunde no princípio da obra. Cabe ao leitor acolher esse ser ainda em formação, que se constitui no ato mesmo em que se inscreve no texto.

É nesse movimento que o autor Odorico Mendes vai se constituindo no confronto com uma questão que se configura, no início, como algo exclusivamente de natureza filológica e corriqueira, dentro dos pressupostos validados pelos seus contemporâneos, para se tornar algo maior e mais complexo. Odorico não apenas decide sobre uma questão técnica quanto à autoria de uma obra, como traça o retrato de uma época, com sua escala de valores. O seu autor, sem ser um *outsider*, se situa num degrau mediano da pirâmide social. Tem acesso ao poder, mas não está no poder. Tem o domínio da escrita, mas vive ao sabor e sob a proteção de para quem trabalha. De certa forma, *Francisco de Moraes* é o próprio Odorico Mendes, acossado por problemas financeiros, enquanto traduzia os clássicos greco-latinos e, ao mesmo tempo, cavava empregos para os seus filhos junto aos amigos do rei (cf. LACOMBE, 1989, p. 54-82). Ele

mesmo um exilado de si, um tradutor, acostumado a moldar matéria alheia. Assumir a voz imemorial do narrador quinhentista foi apenas mais uma das metamorfoses do personagem-autor que Odorico descreve e encarna. Essa voz parece dominar todo o texto. Ela é tão poderosa e onipresente que, ao fim e ao cabo, tudo concorre para que a potência narrativa se sobreponha ao impulso crítico e interpretativo que a desencadeou. É, pois, a apropriação da matéria narrada no *Palmeirim de Inglaterra* que torna Odorico autor do *Palmeirim*, um *Palmeirim* portátil, dentro da moldura de um ensaio.

Odorico encerra o seu texto com uma certa reprimenda àqueles que têm o hábito de vetar, de excluir sem ler, sem conhecer os autores, baseados apenas na opinião de terceiros ou em consensos prévios, repetidos à exaustão por historiadores e críticos apressados: “Tenho ouvido a Portuguezes e a Brasileiros que a nossa raça apenas se deve honrar de possuir Camões; porém os que assim fallam tem a má logica de fazer uma exclusão geral sem conhecer os excluidos; são de todo alheios na materia” (MENDES, 1860, p. 78). Com tais palavras e tal pensamento Odorico intenta resgatar do esquecimento e da ignorância um genuíno criador de formas, que contribuiu para moldar a língua e a cultura portuguesa no seu tempo. Que tais palavras e tal pensamento sirvam de contraponto aos olhares enviesados que só veem o passado como passado, imunes que são a uma visão multifacetada do presente e do futuro da literatura. Neste sentido, o *Opusculo* odoriciano se soma às inúmeras notas apostas às suas traduções dos clássicos, constituindo um acervo crítico de ideias que revelam um olhar premonitório, capaz de antever o desenvolvimento das formas literárias, porque fundamentado em conhecimento abrangente do passado.

Referências

ALPALHÃO, Margarida. *O amor nos livros de cavalaria – o Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes: edição e estudo. 2008. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Românicas) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/10544>>. Acesso em: 18 set. 2016.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. v. I, p. 444-450.

CAMPOS, Haroldo. Odorico Mendes: “O patriarca da transcrição”. In: MENDES, Manuel Odorico. *Odisseia*. Edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 9-14.

CARVALHO, Raimundo. Retrato do tradutor quando jovem: a Mérope brasileira de Odorico Mendes. *Nabuco*, São Luís, ano I, n. 5, 2015. p. 60-73.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

DUARTE, Sebastião Moreira. As traduções de Voltaire no *corpus* odoriciano. In: MENDES, Manuel Odorico. *Traduções de Voltaire*. São Luís: Edições AML, 1999. p. 7-15.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1994.

JORGE, Sebastião. *Política movida a paixão: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes*. São Luís: UFMA, 2000.

LACOMBE, Américo Jacobina. *Cartas de Manuel Odorico Mendes*. Rio de Janeiro, ABL, 1989.

LAPA, Rodrigues. Prefácio. In: MORAIS, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. Seleção, argumento, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa: Textos Literários, 1960. p. 5-15.

LEAL, Antônio Henriques. *Pantheon maranhense*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

MENDES, Manuel Odorico. *Opusculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e do seu autor, no qual se prova haver sido a referida obra composta originalmente em portuguez*. Lisboa: Typografia do Panorama, 1860.

MENDES, Manuel Odorico. *Traduções de Voltaire*. São Luís: Edições AML, 1999.

MORAES, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. Edição de Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes e Fernando Maués. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2016.

MORAIS, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. Seleção, argumento, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa: Textos Literários, 1960.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

SVENBRO, Anna. Theoriser la traduction à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen-Âge. Paris: Picard, 2009. p. 9-16.

O nacional e o estrangeiro na crítica machadiana: período inicial

The national and the foreign in Machado's criticism: the early period

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte / Brasil

r.cordeiro1@uol.com.br

Resumo: O artigo propõe uma análise dos escritos de crítica de Machado de Assis pertencentes à sua fase inicial, de 1856 a 1880. O objetivo é discutir as noções de nacional e estrangeiro como valores constitutivos da literatura brasileira, aproveitando as conclusões do escritor quando analisa obras da literatura e do teatro produzidas no Brasil. Veremos que os termos, longe de se negarem mutuamente, mostram-se complementares e problematizadores da realidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Machado de Assis; crítica literária; nacionalismo.

Abstract: The paper proposes an analysis of Machado de Assis's writings that belong to the first period of his literary criticism, from 1856 to 1880. The aim is to discuss the national and foreign notions as values that are constitutive of Brazilian literature, taking advantage of the writer's conclusions when he analyzes literature and theater oeuvres produced in Brazil. We will see that these concepts, far from negating each other, prove to complement each other and to problematize Brazilian cultural reality.

Key words: Machado de Assis; literary criticism; nationalism.

Recebido em 23 de maio de 2016.

Aprovado em 17 de agosto de 2016.

Entre 1856 e 1880, Machado de Assis publicou – entre artigos, resenhas, segmentos de crônicas e cartas – cerca de duzentos escritos de crítica literária e teatral. São trabalhos de teor diverso, que vão do comentário de circunstância sobre as últimas novidades ao ensaísmo mais rematado com um sistema teórico por trás. O período corresponde às tentativas de modernização econômica do Segundo Reinado, que previam mudanças sem, contudo, mudar as estruturas: latifúndio, hierarquia, escravidão e monopólio ficavam inalterados, o que inibia transformações profundas.¹ Tudo fazia parte do movimento abrangente do capitalismo como sistema econômico, alterando as bases materiais das sociedades e o alinhamento das nações. No Brasil, nos meios mais progressistas, essas prerrogativas levaram à convicção de que ilustração, progresso e democracia caminhavam juntos e ajudariam a superar os impasses do velho regime universalizando os princípios modernos. Tais ideias incrementavam discussões públicas e se imiscuíam nas artes, chamando a atenção do jovem Machado para elas. Isto exigia um trabalho de meditação sobre a forma artística dentro de uma teoria estética coerente, ampla e depurada o suficiente para abranger as duas artes (teatro e literatura) sem diminuir o interesse pela especificidade de nenhuma delas, trabalho esse veiculado por uma intuição dialética mediante a qual a análise do caráter estético revela a realidade social que se encontra cifrada nas obras. Na verdade, um exame cuidadoso mostra claramente qual o propósito mais frequente nesses escritos: inserir o significado artístico no seu contexto histórico mais imediato.

Essas considerações destoam do ponto de vista que reconhece em Machado um escritor que, ainda na qualidade de crítico, só se preocupa com os aspectos propriamente artísticos, como se esses aspectos não fossem manifestações históricas eles mesmos.² Não é essa, no entanto, a postura do próprio Machado, cujo esteticismo – se podemos falar assim – se realiza por meio de uma concepção realista,³ levando à compreensão

¹ Uma análise detalhada em função da obra machadiana se encontra em Faoro (1988).

² Remeto aqui a alguns estudiosos, principalmente os que defendem mais enfaticamente essa ideia: Baptista (2003; 2014), Fuentes (2001), Wood (2009), Brandão e Oliveira (2011) e Bernardo (2011). A questão é colocada com um ponto de vista diferente por Schwarz (2012) e, depois, retomada por Bueno (2013).

³ Machado de Assis enfrentou muitas vezes o problema do realismo nos seus escritos de crítica, nos quais se percebe duas opiniões diferentes. Isso não significa indecisão, paradoxo ou ambiguidade da parte do escritor, mas se deve principalmente ao fato de

da linguagem literária ou teatral dentro de um quadro social de referências que influi nela por sua vez.

Outro vezo da crítica recente é ver em Machado um tipo de universalismo que ele não só não possuía como, ao contrário, combatia de diversas maneiras.⁴ É claro que Machado era um escritor de porte universal⁵ e, como se sabe, ele vangloriava as artes estrangeiras, mas isso não significa tê-lo como alguém que visa o universal como maneira de desabafar a condição local. Localismo e universalismo não eram noções abstratas para ele, que os via como determinações históricas. Se fosse assim, ele não cultivaria, como de fato se deu, a ideia segundo a qual

reconhecer o contraditório da matéria: para Machado, o realismo se mostra o meio de composição mais adequado e necessário para a realização artística enquanto método de percepção e conhecimento crítico da realidade histórica; por outro lado, como ditame estético delimitado por premissas de uma escola literária em particular, entende que o realismo se mostra limitado e de insuficiente força de formalização. A famosa crítica de Machado dedicada a *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, que suscitou um forte debate nos meios culturais do Brasil e de Portugal, é o exemplo mais conhecido – e não único – de que ele tinha claro que o conceito de realismo possui mais de uma acepção e de que se fazia necessária uma revisão crítica a seu respeito. Em todo caso, sobressaem exemplos nos quais Machado – mesmo sem dar nome ao conceito – promove a busca de uma compreensão desbanalizada do problema mediante a análise de obras que internalizam e incorporam a realidade histórico-social como parte integrante da forma. A esse respeito, ver, por exemplo, os artigos de 25 de setembro de 1859, 2 de outubro de 1859, 1º de janeiro de 1860, 24 de julho de 1861, 27 de outubro de 1862; 6, 13 e 27 de março de 1866, 15 de maio de 1863, 24 de março de 1873, 16 de outubro de 1878 e 30 de abril de 1878, reunidos em Assis (2008; 2013).

⁴ As implicações objetivas do universalismo face ao problema da constituição da literatura brasileira aparece em diversos artigos de Machado. Tratarei principalmente de dois – “O passado, o presente e o futuro da literatura” e “Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” – que estão entre os mais abrangentes e estruturados do autor.

⁵ A recepção machadiana no exterior é um ponto importante de discussão, mas excede o enfoque dado aqui. É bom considerar que esse interesse crescente da crítica internacional pelo escritor se mostra, por si só, um sinal de universalismo de sua obra, mas não vamos misturar as coisas. Constatar a alta qualidade artística de Machado de Assis não o torna inespecífico. A comparação com grandes escritores ingleses, franceses, espanhóis, russos etc. – até certo ponto um importante ângulo de questão –, não o torna inglês, francês, espanhol ou russo, do mesmo modo que não torna qualquer escritor estrangeiro brasileiro como o nosso Machado.

as condições concretas do processo brasileiro penetravam as camadas profundas da forma estética; para ele, não era possível ou desejável que tal condição sumisse na conformação artística.⁶

Portanto, vale a pena insistir que esteticismo e cosmopolitismo não são convicções para Machado e sim princípios de reflexão, que só podem ser devidamente compreendidos na relação com seus contrários, ou seja, valor estético deve ser pensado junto com realidade social assim como as questões relativas ao universalismo se esclarecem quando postas em relação com as condições locais. Isso não quer dizer simplesmente que esses fatores apresentem dois lados. O fundamental para se reconhecer a força do pensamento machadiano é ver que eles se encontram implicados entre si e com o contexto histórico mais amplo (econômico, social e cultural). Assim, a dialética nacional e estrangeiro como questão da arte brasileira (na literatura e no teatro) recompõe a realidade histórica em outro plano, e não se pode tratá-la como um mero debate restrito ao campo das argumentações. Este, aliás, é um aspecto fundamental da obra machadiana, no modo como ela espelha uma complementaridade entre a crítica e a ficção: para além do debate conceitual, a visão histórica se impõe e mesmo opera nas mediações artísticas, de maneira que, na ficção, o autor apura um método de conhecer a realidade histórica através da forma artística, enquanto que, na crítica, põe em prática um método de dominar a forma artística através do conhecimento da realidade histórica.

O interesse aqui é discutir como Machado foi elaborando suas opiniões sobre literatura e teatro em função do significado dessas artes no interior do processo brasileiro. A primeira coisa a notar é a relação entre arte e realidade social, que constitui o seu ponto de partida para pensar sobre o trabalho de criação, as técnicas de representação e de composição, a coerência formal da obra, a comparação entre elas, o talento dos escritores, o interesse do público etc. Tudo isso aparece como dados estruturais imanentes à forma artística.

Tome-se como exemplo “Ideias vagas: a comédia moderna”, de 1856, quando o escritor contava apenas dezessete anos. O momento era de reorientação temática e formal do teatro: de um lado, peças de teor neoclássico que veiculavam assuntos universais de maneira a-histórica, exibindo virtuosamente técnica com o propósito de provar a capacidade das produções locais de imitar com perfeição uma ideia

⁶ Esse assunto será tratado mais adiante, no decorrer da análise.

de arte verdadeira; de outro, o repertório romântico, excessivamente melodramático, puxado para o convencional em termos de dramaturgia e situando temas irrelevantes no centro da representação. A oposição a essas duas frentes vinha com a comédia realista, focada no cotidiano, na vida familiar e nos costumes, forçando a linguagem com intenção de naturalizá-la, despi-la do excesso de formalismo. O pano de fundo histórico apontava para a ascensão da moral e do gosto estético burgueses, que promoviam, passados mais de trinta anos da independência política, as tentativas de se descolar da imagem de ex-colônia e adotar feição contemporânea às transformações em curso no resto do mundo, levando a uma recomposição social que atingia principalmente as camadas médias urbanas, público-alvo do teatro da época. Nesse quadro, o crítico Machado de Assis vai procurar refletir sobre a necessidade de o teatro não só incorporar a visão de mundo dessa classe social – que representava o avanço histórico – mas ainda a transformação social em si que, menos que promovida por uma classe em particular, promovia-se de modo a incorporar essa classe em um sistema de relações mais amplo. Para Machado, o drama deve plasmar essa formação social, internalizando as suas disposições mais gerais, que são, afinal, marcas de especificidade. Trata-se de uma visão realista matizada – não de escola – que busca decalcar a realidade social presente transfigurando-a, isto é, em vez de somente presentificar em ato as configurações mais gerais da sociedade (ideologia, costumes, sociabilidade, instituições etc.) o drama estiliza os movimentos inerentes da modernização, que faziam nossa sociedade formalmente mais diversificada e dinâmica – isso do ponto de vista de um Machado coerente com a ideologia liberal-burguesa. A concepção realista do autor consiste não apenas na estilização da sociedade matizada, mas, principalmente, na estilização da matização da sociedade: “Ao teatro ver a sociedade por todas as suas faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorriso e lágrimas!” (ASSIS, 2008, p. 108). Transparece aqui a ideia de que o teatro deve se afastar dos moldes estabelecidos para adaptar-se plasticamente à realidade imediata: aspectos diversos da sociedade são incorporados como técnica de representação, mostrando não só a sociedade em suas diversas configurações como também esculpindo diferentes técnicas de representação para estilizar essa multiplicidade de situações sociais. Também se deve observar que Machado fazia associação entre o progresso na arte e na sociedade: o teatro era por ele

definido como “uma página brilhante pela qual se conhece o grau de civilização de um povo” (ASSIS, 2008, p. 107). Desse ponto de vista, a França – “sede das civilizações modernas” – assume a ponta e serve de modelo a ser imitado. Está posta a relação entre realidade local e imaginação universal (ela mesma realidade também), mas posta de um jeito ainda não definitivo. Os termos *local* e *universal* são sobrepostos, pois o crítico ainda não vê a tensão que existe entre eles e demonstra acreditar que se harmonizam naturalmente no processo histórico em curso.

Retomando o fio, Machado defende a modernização do teatro superando as convenções clássicas e românticas e, em contrapartida, aderindo ao movimento da sociedade, o qual deve ser estilizado. Aparece aqui uma noção de forma artística objetiva: se o estilo nasce da organização social de um dado momento e um dado local, ele precisa ser encarado como algo específico, diferente do que poderia ser se o mesmo ocorresse em tempo e espaço sociais diferentes. É isso o que o escritor enfatiza na comédia moderna, sua capacidade de formalizar uma realidade particular em detrimento da reprodução de formas trans-históricas. Nessa mesma lógica ele incorpora o contraditório: a referência mundial com seu prestígio de praxe. Isso cria uma contradição implícita nos seus argumentos e na sua lógica, contradição que será reformulada depois.

Como se disse, os termos da questão estão postos neste primeiro artigo – sobrepostos, é bom repetir – ainda sem o enfrentamento conceitual que virá a apresentar. De qualquer modo, é um ponto de vista constituído como parte do processo que se seguiu à formação do Estado nacional e à criação de seus símbolos. Instado em um país periférico, Machado de Assis não demonstra nenhum tipo de recalque, mas toma a situação como prerrogativa que se impõe por si mesma. O interesse pelo desenvolvimento da sociedade se mostra mais agudo nessa situação, pois o Brasil tinha mais o que superar. A questão não era tanto – como na França citada por Machado – atualizar a arte e a sociedade em função das demandas do capitalismo incipiente, mas seguir os passos dos que o fizeram. Por esse caminho, entendemos que de fato Machado recusa as indeterminações formais da arte pela arte, firmando a opinião de que a literatura e o teatro se encontram implicados em uma estrutura que os sobredetermina de muitas maneiras: “a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade e perder-se no mundo labiríntico das abstrações” (ASSIS, 2008, p. 132). Também aqui encontramos

uma acepção realista de fundo, segundo a qual a renovação formal não segue simplesmente as intuições do artista criativo; esse, aliás, tem uma realidade atrás de suas costas que determina essa intuição por sua vez, delimitando de maneira concreta seu raio de ação: “o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende” (ASSIS, 2013, p. 65).

É importante frisar que Machado de Assis não vê a mudança artística como uma competição de maestria, mas como etapa necessária para acumulação e superação de técnicas e formas; tampouco a vê como um movimento autônomo, independente da realidade. Para ele, a dita mudança acompanha o desenvolvimento histórico como um todo: “a arte, como todos os elementos sociais, tem se apurado” (ASSIS, 2008, p. 171),

Vê-se que os problemas concernentes ao desenvolvimento das artes são direcionados no sentido de se compreender as condições objetivas para isso, uma análise bem matizada na qual o estético e o histórico se esclarecem mutuamente. Por essa perspectiva, o crítico reconhece o fato de o país ter uma experiência histórica *a posteriori*, levando a cultura nacional a “lutar contra a indiferença da época” (ASSIS, 2013, p. 61), enquanto tem seus melhores talentos “sufocando debaixo da atmosfera de gelo” (ASSIS, 2008, p. 131). Neste artigo de 1859, Machado começa a atentar para as diferenças estruturais entre níveis diferentes de desenvolvimento cultural. A condição brasileira é dependente, mas isso não significa que esteja à parte do mundo, e sim integrada – embora de forma subordinada – aos centros culturais influentes. E aqui temos o outro lado desse senso dialético de realidade: a baixa e má qualidade artística do teatro e da literatura nacionais se deve à situação lateral do país frente às mudanças em curso. Sendo assim, qualquer sinal de depuração artística, não bastasse aparecer espaçada e isoladamente, se mostra dependente de um impulso externo. Logo, o trânsito de formas modernas colocava as diferentes culturas em relação de troca, disponibilizando recursos e procedimentos artísticos que não surgiam por si mesmos no país: “o passado literário, quer seja o da velha Europa, quer seja o da infância americana, encerra sempre lições fecundas e necessárias” (ASSIS, 2013, p. 302). Não se trata, porém, de um fenômeno restrito ao campo da cultura e da arte: ele abrange também o mundo da política, com imagens vagas de democracia e liberalismo (ASSIS, 2008, p. 138; 205; 209, 2013, p. 69-70); das ideias, emancipando o talento e a inteligência (ASSIS, 2013,

p. 73); e da economia, com esperança de industrialização e livre-comércio (ASSIS, 2013, p. 75).⁷

Articuladas e em mútua determinação, essas diretrizes da realidade social juntamente com a arte e a cultura, compõem um quadro cheio de contradições. Vista por outro ângulo, a importação de formas em ambiente rarefeito como o nosso resulta muitas vezes em um desalinho tão grave quanto aquilo que se quer superar. Diante desse dilema, Machado o explica com acurado senso materialista na carta endereçada a José de Alencar em 1868:

Confesso francamente que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela ideia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo e efetivamente se perdeu. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-los se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento, sem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada (ASSIS, 2013, p. 337).

Vê-se que a sobredeterminação histórica se impõe ao indivíduo e que toda iniciativa necessita de contexto para se efetivar. Bons anos antes, refletindo sobre o teatro, ele já identificava esse lado do impasse cultural que nos afligia:

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. [...] Não tem cunho nacional; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos (ASSIS, 2008, p. 134-135).

O avanço e a retração da cultura nacional sob o influxo de uma “torrente invasora” estrangeira (ASSIS, 2013, p. 337) sublimavam as especificidades locais. Em uma situação como essa, a nossa literatura e

⁷ Artigos publicados em 25 de setembro de 1859 e 2 de outubro de 1859, 25 de dezembro de 1859, 1^a de janeiro de 1860 e 10 de janeiro de 1859, respectivamente.

o nosso teatro deixam “de ser uma reprodução da vida social” e passam a representar “uma galeria bastarda, um grupo furta-cor” (ASSIS, 2008, p. 136-137). Nota-se que mais uma vez arte e cultura são veiculadas por uma perspectiva abrangente: a contrafação vivida no plano das formas é um aspecto configurado do processo histórico. Ora, se, como vimos, as formas artísticas não são abstratas, nem frutos da imaginação pura ou apenas experiências de linguagem, mas o extrato estilizado das formas históricas, então a concepção de uma literatura nacional ultrapassa de longe o debate conceitual e passa a representar uma realidade difícil de apreender por si só. A preocupação de fundo de Machado, aquela que de certo modo determina a questão da literatura e do teatro nacionais, é saber até que ponto o traço de nacionalidade de obras submetidas a esse sistema de produção e criação pode ser reconhecido como tal. O significado essencial desse impasse da forma artística é uma consequência da formação social, esclarecendo-se uma através da outra: “a civilização perde unidade [e] vai copiar as sociedades ultra-fronteiras” (ASSIS, 2008, p. 136). Civilização aqui, é bom dizer, vai no duplo sentido de representar uma sociedade orgânica – com vida econômica, política, social e cultural determinadas a partir de sua organização e dinâmica internas – e de espelhar um ideal de progresso econômico, entre outros aspectos, que refletisse o apuramento artístico a partir das conquistas da modernidade capitalista.

Essas considerações são importantes como precaução diante da tendência da crítica atual em inserir Machado de Assis na época contemporânea à custa da sua própria,⁸ incorrendo, nesses casos, num tipo de anacronismo muito comum quando não se leva a história a sério. O correspondente concreto dessas ideias (bem como as ideias mesmas) possui um significado bem diverso do que assumiu nos dias de hoje, de maneira que fazer essa aproximação pode levar a equívocos de lado a lado. Isso não quer dizer que aquele mundo não possua poder de revelação do mundo atual e nem que Machado não possa por sua vez revelar esse mundo, só que tal revelação não é tão óbvia. Não se trata de uma questão de semântica, mas de estrutura e forma, que, por definição, fazem parte igualmente da arte e da realidade.

Essa ordem de questionamentos ganha força com o artigo mais importante do escritor, “Notícias da atual literatura brasileira: instinto

⁸ Ver, por exemplo, Almino (2005) e Jackson (2009).

de nacionalidade”, publicado em 1873 na revista *Novo Mundo*. O periódico foi fundado por jovens membros da oligarquia cafeeira paulista residentes em Nova York para cumprir uma etapa dos estudos e que de lá passaram a professar o liberalismo: eram favoráveis ao desenvolvimento industrial, regime republicano, livre-comércio e trabalho livre, além de à democracia e internacionalização (CAMPOS, 2001). O artigo de Machado se encaixava bem em suas premissas mais gerais e de algum modo as reforçava, pois ambos estavam empenhados em modernizar as estruturas internas do Brasil sem abrir mão de uma concepção renovada de nacionalidade.

Transcorridos tantos anos, esse artigo paga um alto preço pela notoriedade, servindo de assunto para interpretações diversas, muitas vezes com teses opostas à do autor. É comum atribuir-lhe um caráter de modernidade, o que até certo ponto o aparta do rumo das discussões da época, ou tomá-lo isoladamente, correndo-se o risco de corromper suas descobertas.⁹ Não é o interesse agora desenvolver esse assunto, mas é preciso lembrar que o tema da nacionalidade vinha sendo debatido com acentuado avanço em alguns trabalhos de José de Alencar, Antônio Deodoro de Pascoal, Capistrano de Abreu, Joaquim Norberto e Morais Filho entre outros. Destaco ainda Santiago Nunes Ribeiro, cujo teor de seu “Da nacionalidade da literatura brasileira”, de 1843, se faz perceber no ensaio de Machado. O objetivo aqui é reconhecer e especificar o vínculo desse artigo com outros do próprio escritor, especialmente “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, de 1858, cujos temas são retomados, desdobrados e aprofundados em “Instinto de nacionalidade”.¹⁰

No que diz respeito ao caráter nacional da literatura feita no Brasil, um largo espectro de questões vem de acarreto, perfazendo as múltiplas determinações em causa. O indianismo, por exemplo, aparece em 1858 como algo artificial, inautêntico, sem força para fazer representar o país (“a poesia indígena, bárbara, não é a poesia

⁹ Alguns trabalhos mais recentes – com contribuições palpáveis a respeito desse ensaio – correm o risco de distorcer a discussão ao deixar de inseri-lo no contexto maior da produção de crítica de Machado. Nesse sentido, ver Werkema (2012) e Bellin (2014).

¹⁰ Para facilitar a exposição, optei por não informar a localização de cada passagem desses artigos. As citações encontram-se, no caso de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, nas páginas 61 a 68, e no de “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, nas páginas 429 a 441 de Assis (2013).

nacional”), concepção mantida, mas relativizada pelo contraditório no artigo de 1873. Nesse, embora reafirme a falta de ligação orgânica entre a cultura literária brasileira e os costumes indígenas, pondera que “tudo é matéria de poesia” e que “não é lícito arredar o elemento indiano de nossa aplicação intelectual”. Nestes exemplos se percebe a acumulação crítica de Machado: por meio de um tema tão particular, ele procura o encaminhamento para o geral e o indianismo ressurgiu como tema “tão brasileiro como universal.”

Algo semelhante toca o problema da constituição propriamente brasileira da nossa literatura. No primeiro artigo, Machado de Assis defende a superação de modas estrangeiras – que pareciam mais francesas do que na França – em busca de algo autêntico. A razão dessa posição não é simplesmente uma questão intelectual do escritor, mas o seu comprometimento com as mudanças históricas promovidas no país. Poesia, romance e teatro são comentados para que se veja, em cada um deles, um modo singular de operar essas mudanças, uma vez que tudo se encontra em relação com a realidade atuante por trás. Em 1873 o escritor retoma a análise sobre os gêneros literários – sua forma de composição, seu amadurecimento no país e os modos de integrar à fatura estética as questões extraestéticas que se impõem – reafirmando sua disposição geral. A diferença não é tanto de juízo crítico, mas de acumulação crítica: em “Instinto de nacionalidade”, Machado é mais criterioso e desenvolve seu ponto de vista mediante uma apreciação apurada do objeto de análise.

Também existe acumulação na perspectiva historicizada sobre o problema. Nos dois artigos prevalece a visão segundo a qual a constituição da nacionalidade brasileira é parte de um processo longo. Isso fica explicitado no emparelhamento dos argumentos: em 1858, Machado defende que a independência literária não se fará de pronto: “para esta não há gritos do Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado”; em 1873, volta à carga, realçando a necessidade de um trabalho mais estruturado: “esta outra independência não tem sete de setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. Aqui se enfatiza o papel civilizador do esforço social coletivo, no sentido de situá-lo como parte de um processo histórico em curso. Mas, se em 1858, Machado abjura os escritores coloniais, cujas obras, segundo ele, conservam “um caráter essencialmente europeu,

[...] escravizando-se em vez de criar um estilo todo seu”, em 1873, ele ressalva o esforço desses mesmos escritores que buscaram “em roda de si os elementos de uma poesia nova” e insiste não ser apropriado exigir-lhes independência formal se não havia condições para uma independência efetiva no plano da realidade. Nota-se que o problema é encarado de duas maneiras, a segunda sendo pressuposto da primeira: no primeiro artigo, a realidade é chamada para cobrar atualidade da literatura; no segundo, ela é concebida como mediadora das determinações artísticas. Existe, nesta mudança, um amadurecimento da questão histórica como dispositivo interno da literatura, reforçando a ideia de que Machado não descolou esses dois campos. Não se trata de um esforço da parte dele em resolver os impasses formais de maneira puramente teórica, especulativa, mas sim de entendê-los como produto da experiência concreta, cuja demanda residia no papel da nacionalidade como sistema complexo de mediações reais e artísticas ao mesmo tempo.

O empenho de Machado está em saber como o nacional se formou na literatura brasileira, como deve operar no interior das obras literárias e qual a lógica efetiva entre esse processo e o campo de forças da literatura estrangeira. Em “O passado, o presente e o futuro”, o nacional aparece como fundamento último da literatura produzida no Brasil; a autonomia é um estágio a se alcançar, superadas as contingências que retroalimentam os influxos externos; existia, enfim, a crença ou esperança de que, abolida a dependência política, a literária viesse como consequência natural. Neste contexto, o nacional se confundia com o genuíno – feitas as ressalvas aos clichês da cor local – e o estrangeiro com uma deturpação a se evitar. Mantidos os eixos principais do problema, “Instinto de nacionalidade” altera essa perspectiva em favor da redefinição do nacional, ou melhor, a recontextualização de seu papel no interior da tese da nacionalidade literária: o nacional não aparece mais como fim e sim como mediação da literatura. Talvez essa alteração se deva menos às leituras sistemáticas que Machado passou a fazer de autores estrangeiros e que começaram a repercutir nos seus trabalhos maduros (lembre-se que ele contava apenas dezenove anos quando publicou “O passado, o presente e o futuro”), do que ao desencanto que nele foi crescendo com relação ao tipo de ilustração que o processo brasileiro incorporou e à atuação de classe que a elite – que dirigia tal processo – pôs em prática. Evidentemente, isso tem consequências sobre a cultura da jovem nação, que, *pari passu* ao movimento de ruptura com os valores metropolitanos,

promoveu o contramovimento de continuidade histórica, mantendo as estruturas arcaicas do período colonial e emperrando os princípios que o processo de independência pressupôs (como democracia, liberalismo, trabalho livre, participação popular etc.) e é bom lembrar que Machado adotou esses princípios e argumentou muito em seu favor. Assim, as assertivas de “O passado, o presente e o futuro”, segundo as quais haveria uma emancipação definitiva quando o país se livrasse da força “influyente de uma literatura ultramarina”, são modalizadas em “Instinto de nacionalidade”, em que o autor defende não estabelecer “doutrinas tão absolutas que empobrecem” a nossa literatura. A partir daqui ele procura pontuar os parâmetros dessa equação. Vale a pena ler o trecho inteiro:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Os termos da dita equação são: 1. a literatura nacional deve se inteirar da sociedade presente para representá-la; 2. isso deve ser uma técnica, não uma prisão; 3. o escritor deve se impregnar de seu tempo e país; 4. ele não precisa descrevê-los, podendo, ademais, transfigurá-los em outro contexto; 5. o outro contexto não é abstrato, sem tempo e espaço, mas tão concreto quanto o do autor; 6. devem ser superados os clichês da cor local, tida como representação duvidosa da referencialidade imediata. Em outras palavras, “em vez de *elementos* de identificação, Machado buscava *relações e formas*. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia” (SCHWARZ, 1989, p. 166).

As análises mais recentes sobre as ideias e obras de Machado de Assis, bem escoladas nos princípios teóricos contemporâneos, começaram a inovar o tratamento dado a essa questão, vinculando a perspectiva do escritor com o que se entende hoje como globalização.¹¹ Ao que parece, existe nisso muito de superinterpretação, embaçando bastante uma compreensão adequada do pensamento do escritor. Esse não tinha condições para predizer o que aconteceria, mas se encontrava – ideia

¹¹ Ver Baptista (2003; 2014), Wood (2009) e Fitz (2004).

muito estranha a essa linha de interpretação – totalmente impregnado da visão do próprio tempo: quando se refere às conquistas que deverão repercutir no futuro, por exemplo (e isso aparece nos dois artigos), está fazendo uso de um expediente retórico que visa acentuar a necessidade de intervenção e mudança no presente. Por outro lado, é certo que determinadas estruturas do passado atravessam barreiras e chegam – mesmo modificadas – ao nosso presente, mas é preciso reconhecer que existem e quais são as diferenças substanciais entre essas estruturas e as atuais para que se possa entender cada uma e a relação entre elas.

Esquemáticamente, podemos levantar duas objeções teóricas a essa linha de análise. Em primeiro lugar, é necessário insistir no fato de que a nação da época de Machado não é igual à de hoje, uma mudança de forma decorrente do processo histórico.¹² No século XIX, momento de expansão estrutural do capitalismo pelo mundo, era necessário romper os impedimentos coloniais sobreviventes e fortalecer as formações sociais particulares, além de garantir a independência jurídico-política dessas sociedades, pois isso permitiria um desenvolvimento mais geral – mas não igual – do sistema econômico em questão. O Estado-nação garantiria – por meio da coerção extraeconômica, da regulamentação de leis internas, das relações de trabalho, do controle de ativos internacionais de produtos e valores etc. – as condições de reprodução e expansão do sistema capitalista. No Brasil, como se sabe, o Estado-nação teve de adequar isso às condições objetivas internas, com a manutenção em contrário das relações servis e da conseqüente retração do público consumidor (FRAGOSO; FLORENTINO, 2001). Essas condições não excluem o país do mencionado processo de internacionalização do capitalismo, mas especificam o seu lugar nele. No decorrer do século XX, a hegemonia estrutural do capitalismo se consolidou e com ela veio um novo ciclo de acumulação que modificou a função do Estado, tornando-o uma parte do mercado de bens e serviços. Segundo os teóricos contemporâneos, o mercado impôs sua própria lógica e subordinou os Estados aos seus ditames. Entre os fatores apontados como responsáveis pelo declínio do

¹² Essa constatação é refutada de saída por alguns estudiosos, que a consideram devedora de uma concepção histórica datada, como se – isso fica mais ou menos claro em cada autor – as categorias de hoje definissem a realidade daquele tempo. Sobrepõem, nesses casos, as implicações conceituais às históricas, consideradas menos conseqüentes na constituição da obra machadiana. Ver notas 2 e 11.

Estado-nação estão: a diminuição da promoção do bem-estar social nos países centrais do desenvolvimento capitalista; a perda progressiva do controle sobre a economia, que passa para agências como FMI, OMC e G8, por exemplo; a fragmentação das identidades sociais, que começam a ser regulamentadas pelas redes de comunicação etc. (WOOD, 2014). Acrescente-se a isso a circulação em escala global de pessoas, produtos e capitais em uma velocidade nunca vista antes, dando a impressão de ubiquidade das realidades distantes. Contra o ponto de vista que reconhece a paridade dessas duas épocas é preciso lembrar que tempos diferentes, com estruturas de funcionamento diferentes, diferentes lógicas de atuação e desenvolvimento, diferentes formas de composição social, bem como modos de produção diferenciados, embora possam ser comparados e entendidos como partes de um mesmo processo, não podem ser aproximados sem mais nem menos, pois a dessemelhança do semelhante é um imperativo teórico que nasce da própria realidade e se impõe a esse tipo de comparação.

Outra coisa a se discutir é a própria globalização, se se trata de fato de um fenômeno contemporâneo e se de fato prescinde do papel do Estado-nação. Quanto às origens, ela não se inicia no ambiente virtual dos computadores interligados, mas nos primeiros movimentos da expansão marítima e colonização dos continentes no século XVI: ali temos os primórdios da circulação intensa – mas controlada, como se sabe – de pessoas, produtos e capitais pelo planeta (CHAUNU, 1984). De lá para cá, a circulação mudou de forma para ampliar suas bases estruturais de funcionamento, não para eliminá-las. No que diz respeito à nação, sua aparente obsolescência mostra o contrário: agências como FMI etc. não possuem o poder de regulamentar de modo direto os diversos e tão diferentes contextos pelo mundo afora, cabendo esse papel aos governos, que, nada mais nada menos, são os representantes de Estados-nação independentes. Assim, o que se chama genericamente de globalização na verdade é um sistema de múltiplos Estados nacionais e não a sua supressão. Além disso, é bom reforçar, o capital e as pessoas não circulam livremente, mas são dirigidos pela chamada “mão invisível do mercado” – a sucessão de tragédias que arrasta os milhões de migrantes pelo mundo é uma prova disso. Atrás dessas determinações não existe um campo vazio no qual as nações aparecem como conceitos sem função real, mas nações bem organizadas que desestruturam outras, nações que invadem e quebram a autonomia de outras, nações que submetem a política de

outras, que condenam seus valores e costumes, que impõem todo tipo de normas com o único fim de atender seus interesses particulares etc.

Esses impasses não eram estranhos ao tempo de Machado de Assis nem ele era indiferente a eles. Além disso, o escritor demonstra clara consciência de que a expansão do mercado, a inovação tecnológica e a transformação cultural, que juntas respondiam pela modernização econômica, compunham um mesmo fenômeno global. Em uma passagem de “O passado, o presente e o futuro”, temos uma citação textual de Chateaubriand que revela a natureza histórica em processo: “Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido pelo telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que há de viajar de um lado a outro do globo, com rapidez de relâmpago; hão de ser também as ideias”. Machado completa em seguida: “Este pensamento é justamente o nosso” Ao mesmo tempo, reconhece a necessidade de discernir sobre o particular histórico, a nação, sua maior ocupação em “Instinto de nacionalidade”: “Meu principal objeto é atestar um fato atual: o geral desejo de criar uma literatura independente.” Trata-se, no caso, de um projeto socialmente disseminado, que mobilizava escritores, críticos, publicistas, historiadores, políticos e também o cidadão comum em dia com o passo do país ou mesmo do mundo, pois o nacionalismo era questão de ordem para as ex-colônias da América e para os países europeus recém-unificados territorialmente. Os românticos daqui e de fora abraçaram a política cultural afirmativa de formação nacional, embora apresentassem diagnósticos bem diferentes, que iam da xenofobia à ironia. O ensaio de 1858 mostra um Machado próximo ao nacionalismo romântico moderado, ciente do processo histórico, mas também o mostra militante, principalmente no tom da linguagem nos momentos de proposições. Quanto ao esteio da literatura romântica – a cor local e seus sucedâneos – apresenta já uma restrição ao seu uso indiscriminado, pontuando os efeitos contrários do que se pretende.

A interposição entre românticos e Machado é assunto cheio de nuances que podem levar às conclusões mais extremas. Creio que tanto na crítica quanto na ficção não ocorre propriamente, da parte do escritor, uma negação geral dos princípios do romantismo, mas seletiva, o que implica em assimilação parcial e escolhida dessa negação. No que diz respeito à relação nacional e estrangeiro, opor Machado e românticos é colocá-los no mesmo campo. Explico melhor: se o texto machadiano for entendido como libelo do internacionalismo literário à custa do específico

nacional (como se cor local correspondesse a tudo o que *específico e nacional* significam), então ele, sim, contrasta com os ideais gerais do romantismo, mas, neste caso, os dois pontos de vista ficam privados da perspectiva de um conjunto dinâmico. O salto teórico de Machado não está na inclusão do estrangeiro como parte da análise da literatura nacional, isso alguns românticos fizeram a seu modo; o salto consiste em constituir o nacional através do estrangeiro. Em Machado, o estrangeiro aparece transfigurado no nacional como nacional e nisto reside o aspecto propriamente moderno de seu pensamento crítico (e de sua literatura, podemos acrescentar, no que se refere à matéria e ao procedimento), quando o universal, sem deixar de ser universal, aparece como particular.

Como se sabe, existe um salto qualitativo que marca o desnível entre essa fase do escritor e a seguinte, cujo marco de ruptura é a publicação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É preciso atentar que, dialeticamente falando, todo processo de ruptura corresponde ao seu contrário, de continuidade, do mesmo modo que a continuidade pressupõe rupturas internas. Pensando nos escritos de crítica, vê-se que Machado desenvolve e ajusta uma concepção artística que o vai acompanhar por toda vida, embora não do mesmo jeito. As mudanças que ocorreram nesse percurso representam menos troca de opinião do que depuração teórica, ou seja, quando Machado altera seu ponto de vista não está rompendo com as premissas iniciais, mas sim as incorporando à reflexão pelo contraditório, reorientando as tais premissas por força das demandas da realidade sociocultural. Tais mudanças significam – pelos motivos já lembrados – mais propriamente uma acumulação do que uma ruptura de concepção. Por isso, dizemos que a compreensão devida da chamada segunda fase machadiana pede o entendimento matizado e orgânico da fase inicial, na qual o trabalho crítico realizado pelo autor exerce um papel de esclarecimento tremendo, pois, como se sabe, Machado o incorporou como premissa de sua ficção. O interesse pela crítica machadiana, portanto, não se limita a ela mesma, pois representa uma linha de força interna de sua obra de ficção sem deixar de ser também um aspecto relevante sobre o que a literatura em si significava para ele.

Referências

ALMINO, J. Machado de Assis, a contemporary writer. In: ROCHA, J. C. C. (Org.). *The author as plagiarist: the case of Machado de Assis*. New Bedford: University of Massachusetts, 2005. p. 141-142.

ASSIS, M. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Organização de S. M. Azevedo, A. Dusilek e D. M. Callipo. São Paulo: Unesp, 2013.

ASSIS, M. *Machado de Assis: do teatro*. Organização de J. R. Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2003.

BAPTISTA, A. B. *Três emendas: ensaios machadianos de propósito cosmopolita*. Campinas: Unicamp, 2014.

BELLIN, G. P. Machado de Assis e o “Instinto de nacionalidade”: o nacionalismo romântico sob suspeita. *Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 216-228, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

BERNARDO, G. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, R. S.; OLIVEIRA, J. M. R. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

BUENO, L. Provincianismo e literatura mundial. In: SALES, G.; SOUZA, R. A. (Org.). *Literatura brasileira: região, nação, globalização*. Campinas: Pontes, 2013. p. 173-191.

CAMPOS, G. V. *O literário e o não literário nos textos e imagens do periódico ilustrado “O novo mundo”*. 2001, 240 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

CHAUNU, P. *Conquista e exploração dos novos mundos*. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1984.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FITZ, J. E. John Barth, Machado de Assis and “the literature of exhaustion”. In: DIXON, P. (Org.). *Machado de Assis: the nation and the world*. Santa Barbara: University of California, 2004. p. 65-88.

FRAGOSO, J.; FLORENTINO, M. *O arcaísmo como projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FUENTES, C. *Machado de la mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

JACKSON, K. D. A modernidade do eterno. In: ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. (Org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 55-75.

SCHWARZ, R. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-178.

SCHWARZ, R. Leituras em competição. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-43.

WERKEMA, A. S. Estratégia de leitura da tradição literária brasileira na crítica de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, n. 9, p. 165-174, 2012. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/>>. Acesso em: 5 maio 2013.

WOOD, E. M. *O império do capital*. São Paulo: Boitempo, 2014.

WOOD, M. Entre Paris e Itaguaí. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 83, p. 185-196, 2009.

**Entre a lenda e o romance: o rio São Francisco
sob a ótica de João Salomé Queiroga**

*Between the legend and the novel: the São Francisco river
under the optics of João Salomé Queiroga*

Ângela Maria Salgueiro Marques*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte / Brasil
amsmarques@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo resgatar a memória do autor mineiro João Salomé Queiroga, bem como analisar seu romance *Maricota e o padre Chico (Lenda do rio de S. Francisco)*, destacando o papel desempenhado pelo personagem Pugichá, único índio presente na narrativa, e a amizade que ele dedica ao companheiro Quincas da Conceição. O romance, publicado em 1871, é baseado em uma lenda do rio São Francisco, cujo enredo traz uma história de amor, embalada pelos costumes, usos e superstições com que o autor teve contato durante uma viagem por essa região situada no Norte de Minas Gerais.

Palavras-chave: rio São Francisco; João Salomé Queiroga; indianismo.

Abstract: The aim of this article is to rescue the memory of João Salomé Queiroga, an author from the State of Minas Gerais (Brazil), and also analyze the novel *Maricota e o padre Chico (Lenda do rio de S. Francisco)*, emphasizing the role played by Pugichá, the only Indian character present in the narrative, and the friendship that he dedicates to his fellow Quincas da Conceição. Published in 1871, the novel is based on a legend of the São Francisco river, whose plot brings a love history intertwined with the customs, uses and superstitions with which

* Mestre em Literatura Brasileira e doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Membro da ASEL – Academia Serrana de Letras.

the author became familiar during a trip around this region located in the north of Minas Gerais.

Keywords: São Francisco river; João Salomé Queiroga; indigenism.

Recebido em 10 de maio de 2016.

Aprovado em 29 de junho de 2016.

1 O autor

João Salomé Queiroga, não se sabe ao certo, teria nascido em 1810 ou 1811, no Serro, Minas Gerais. Frequentou a Faculdade de São Paulo e bacharelou-se em 1837 pela Faculdade de Direito de Olinda. Exerceu a magistratura em Minas e em Pernambuco, com algumas interrupções. Ao receber a notícia de que fora nomeado desembargador da Relação de Recife, não resistiu à emoção, vindo a falecer em Ouro Preto, em 1878, onde desempenhava as funções de juiz de direito. Era irmão de Antônio Augusto de Queiroga (1811(?)–1855), poeta que não chegou a publicar livros. Os irmãos Queiroga, como ficaram conhecidos, deram uma importante contribuição à nossa literatura, especificamente no período do pré-romantismo, não só pelas suas obras, mas também pelo papel que desempenharam na Faculdade de São Paulo, onde cursaram Direito.¹

Autor relegado ao esquecimento, João Salomé Queiroga deixou-nos, além do romance *Maricota e o padre Chico (Lenda do rio de S. Francisco)*, publicado em 1871, duas obras poéticas, a saber: *Canhenho de poesias brasileiras* (1870) e *Arremedos: lendas e cantigas populares* (1873). Ressalte-se que exemplares de tais obras são considerados raros. Após uma intensa pesquisa, foi possível localizar apenas dois do referido romance, os quais se encontram na Biblioteca Central da Unicamp: um deles pertencente à Coleção Alexandre Eulálio, e o outro, à Coleção Aristides Cândido de Mello e Souza. Atualmente, a obra se encontra disponível na biblioteca da USP e pode ser acessada pelo *site* da Biblioteca Brasileira.²

¹ Atenção especial já foi dedicada às obras de Antônio Augusto de Queiroga. Em 1999, foi editado o livro *Obras*, organizado por José Américo Miranda, juntamente com uma equipe de estagiários da Oficina de Textos, da Faculdade de Letras da UFMG, cujo objetivo consistiu em reunir as obras esparsas desse autor.

² Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/>>. Acesso em 12 nov. 2016.

Apesar de ser considerado por vários críticos um poeta menor e secundário, João Salomé Queiroga merece ser relido, reeditado e estudado, não só pelo seu romance e pelas obras poéticas, mas também por ter prestado preciosa contribuição aos estudos da literatura e da crítica literária brasileira. Entre os motivos que justificam esse resgate, ressalta-se: a quase inexistência de trabalhos que se proponham a estudar sua obra, seu envolvimento com a Sociedade Filomática e com o nosso primeiro romantismo e o enfoque por ele dado à produção de uma literatura de “cor local”, que privilegia, além do vocabulário regional, as lendas, os mitos e contos do folclore brasileiro, sobretudo aqueles ligados ao rio São Francisco.

João Salomé e seu irmão Antônio Augusto de Queiroga pertenceram ao grupo de escritores paulistas que fundaram a Sociedade Filomática, em 1833, e também foram responsáveis pelo lançamento da *Revista da Sociedade Filomática*, de que foram publicados seis números entre junho e dezembro de 1833. Ambos, junto com Francisco Bernardino Ribeiro, compunham a comissão de crítica da Sociedade. Para José Guilherme Merquior (1996, p. 82-83),

As novidades da Filomática se resumiam no ensaísmo de JUSTINIANO José DA ROCHA (1812-62), futuro expoente do jornalismo conservador – que endossava as exortações de Garrett aos escritores brasileiros para que trocassem a imitação dos clássicos pela construção de uma literatura de cor local –, e na poesia populista de João Salomé QUEIROGA (1810-78), autor de um nada romântico “Retrato da Mulata” e de algumas eficazes quadrinhas satíricas. Queiroga, ardente nacionalista, propunha que a literatura nacional adotasse um idioma trirracial por ele crismado de “lusobundo-guarani”.

Embora se note um tom não muito aprovador nas palavras de Merquior (1996), os objetivos da Sociedade Filomática eram bem claros: o abandono das formas clássicas em troca de uma linguagem mais direta, de maneira que os escritores pudessem se manifestar “de modo muito íntimo, não raro confidencial, despertando no leitor uma impressão de maior sinceridade, comunicação espontânea e autêntica das emoções” (CANDIDO, 1975, p. 279).

Com relação ao idioma trirracial “lusobundo-guarani” proposto por Salomé Queiroga, de fato o autor chegou a afirmar, no Prólogo de

sua primeira obra, *Canhenho de poesias brasileiras*, “a necessidade de reformar definitivamente o nosso gosto literário, de acompanharmos uma poesia de inspiração nacional” (cf. QUEIROGA, 1870, p. XXIII-XXVIII). Tal atitude levou-o à posição de porta-voz de seu grupo, segundo Afrânio Coutinho (1969, p. 54). Cumpre, ainda, destacar, nas palavras de Coutinho (1969, p. 54), que, além dessa “poesia de inspiração nacional”, João Salomé chegou a pretender o cultivo da “linguagem brasileira”, “dando consciência à atitude entrevista em José Bonifácio e antecipando as de Gonçalves de Magalhães, embora no mínimo estreito do vocabulário, que seriam apreciavelmente amplas em José de Alencar”. Apesar dessa ressalva referente ao vocabulário “no mínimo estreito”, convém lembrar que o pré-romantismo, momento histórico em que as novas tendências estavam se anunciando de modo ainda indefinido, mas em conflito com a tradição do classicismo do século XVIII, merece uma revisão mais detalhada, a fim de averiguar em que sentido alguns autores desse período conseguiram, à sua maneira, fazer parte do cânone literário, ao passo que outros não, como é o caso do João Salomé Queiroga.

Uma boa explicação para tentar entender essa ausência ou obnubilação pode ser encontrada no texto introdutório que Antônio Soares Amora redigiu para a edição fac-similar da *Revista da Sociedade Filomática*, no qual afirma: “Na sucessão dos períodos ou, se se prefere, das modas literárias, ocorrem, com frequência, épocas de transição que poderíamos ver como campos de forças que se opõem, mas acabam por encontrar uma resultante” (AMORA, 1977). Considerando-se que o período a que se alude neste artigo se reveste de características relacionadas à época de transição, constata-se que as referidas obras de Salomé Queiroga se enquadram nesse período em que as linhas de força ainda não haviam encontrado a resultante, justamente pelo fato de que as tendências se apresentavam mescladas, ambíguas, indefinidas.

Mesmo julgando os membros da Sociedade Filomática “estilisticamente, mais atrasados”, José Guilherme Merquior (1996, p. 83) elogia o ensaísmo de Justiniano José da Rocha e a “poesia populista” de João Salomé. Essa característica de “poesia populista”, que realça a cor local, o caipira, o matuto, o sertanejo, entre outros elementos populares, torna-se coerente com os objetivos do poeta, pois, segundo Martins de Oliveira (1963, p. 145), ele possuía um “ardente nacionalismo” e, acrescenta, “dulcíssimo, por vezes piegas, mas sempre brasileiro, todos os motivos de seus versos, colheu-os na alma lírica do povo”.

Vale a pena recordar que as obras de João Salomé encerram versos de 1829 e elas só vieram a ser publicadas tardiamente. Para Sílvio Romero (1953, p. 815),

o prólogo de *Canhenho de Poesias Brasileiras* seria o prefácio de Cromwell do romantismo brasileiro, se fosse bem escrito e publicado oportunamente. Não apareceu a tempo; é, contudo, a fiel exposição do momento literário entre nós em 1830. Salomé Queiroga foi bom mineiro, não mudou; foi sempre o mesmo; o que escreveu em 1870 (*sic*), podê-lo-ia ter escrito quarenta anos antes.

É interessante notar que Sílvio Romero (1953) não analisa a obra em prosa, limitando-se apenas a mencioná-la como “um romance”. No entanto, procura ressaltar as características das obras poéticas, classificando-as em quatro espécies de lirismo: pessoal, popular, lendário e satírico. Quanto ao lirismo popular, Romero (1953) credita algum mérito ao poeta mineiro, mas o julga estimável até certo ponto, já que, segundo o autor, não se deve apenas descrever tipos e cenas das classes atrasadas e incultas de nosso povo: “o caipira, o matuto, o tabaréu, o garimpeiro, o vaqueiro, o sertanejo, os tipos incultos da roça, em suma. Temos tido o *indianismo* e o *negrismo*; entendeu ele [Salomé Queiroga] que devemos ter também o *matutismo*” (ROMERO, 1953, p. 827). E prossegue: “O que se deve é não dar ao *matutismo* mais valor do que ele tem na realidade, isto é, o de uma poesia inferior e local, mais ou menos apreciável, segundo revela mais ou menos inspiração” (ROMERO, 1953, p. 827).

Embora afirme que Salomé Queiroga “não foi um grande poeta” (ROMERO, 1953, p. 819), Sílvio Romero (1953, p. 819) destaca nele aspecto positivo: “mas é um poeta apreciável. Não passou de certa mediania: não teve a força, o calor, a lucidez dos artistas de boa seiva; porém possuiu o instinto local e popular. Esta é a sua qualidade principal”. Nesse sentido, convém remeter, mais uma vez, às palavras de Soares Amora (1977) relacionadas com os “campos de forças que se opõem”, pois é natural que encontremos forças opostas entre críticos literários, bem como entre pensamentos de um mesmo crítico, como o que acabamos de constatar.

Além dos fragmentos críticos anteriormente citados, torna-se imprescindível acrescentar, nesse contexto, as palavras de Alexandre Eulálio, que em um extenso artigo intitulado “João Salomé Queiroga,

folclorista”, publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, de 1963, enfatiza o seguinte:

Tanto pelo que ele tentou como pelo que pensou fazer, João Salomé Queiroga merece a nossa estima. O entusiasmo sincero pela patriótica ideia de conservar pelo menos a substância de algumas tradições da zona ribeirinha são-franciscana reserva para ele um lugar pioneiro entre aqueles precursores dos estudos do folclore nacional (EULÁLIO, 1963, p. 230).

Assim, Alexandre Eulálio nos faz refletir sobre a importância de estudar as obras desses poetas denominados “menores”, entre eles, João Salomé Queiroga, para registro da história nacional e para a consolidação de uma tradição crítica já bastante rica, mas que precisa ser sempre lembrada neste país em que a memória cultural é muitas vezes relegada a plano secundário.³

2 O romance

A obra em prosa *Maricota e o padre Chico (Lenda do rio de S. Francisco)* nos conta a viagem empreendida pelo autor, em 1839, a algumas regiões banhadas pelo rio São Francisco: Extrema, São Romão, Pedras dos Angicos, Pedras de Maria da Cruz, Salgado (hoje Januária), e na volta, Coração de Jesus, Contendas e Formigas (hoje Montes Claros). O objetivo principal dessa viagem, com fins especificamente políticos, era angariar votos, a pedido do compadre, parente e amigo Teófilo Ottoni, e, para isso, João Salomé foi o escolhido. Nessa época, Teófilo Ottoni era secretário do Clube dos Amigos Republicanos Unidos, movimento liberal revolucionário centrado em Minas Gerais e que foi decisivo para a abdicação de D. Pedro I. A tarefa para firmar a posição de importantes

³ A esse respeito, vale a título de exemplo a referência equivocada ao nome de João Salomé como “José” Salomé. Isso ocorre nos textos em que a ele se refere boa parte de nossos críticos, tais como Antonio Candido (1975, p. 309; 313), José Guilherme Merquior (1996, p. 311), e Alfredo Bosi (1993, p. 171). Este último o nomeia somente por Salomé Queiroga, ao lado do irmão Antônio Augusto de Queiroga, e não o registra no índice onomástico (cf. BOSI, 1993, p. 578). Como se não bastasse, Martins de Oliveira (1963, p. 164) atribui erroneamente o romance *Maricota e o padre Chico* a Antônio Augusto de Queiroga.

coronéis e vigários dessas cidades ribeirinhas, no entanto, não impediu que Salomé fosse registrando alguns apontamentos sobre os costumes e usos dos habitantes, suas crenças e superstições, para, mais tarde, exatamente 32 anos depois, registrá-los nesse romance. A busca de um texto capaz de ressaltar a cultura, o folclore e as particularidades regionais do Brasil torna-se ainda mais clara na “Advertencia” que abre *Maricota e o padre Chico*:

Maricota e o Padre Chico, não é um escripto de imaginação simplesmente, é um facto historico, authenticado por uma lenda em versos, que ainda hoje cantam os barqueiros do Rio de S. Francisco. Se fosse uma simples phantasia talvez agradasse mais ao leitor, porque então, sem obstaculo algum ao pensamento, o assumpto dando largas á imaginação produziria scenas brilhantes ataviadas com a roupagem da fabula. Desgraçadamente, porém, o facto é real, e oxalá não se reproduzisse ainda hoje entre nós. A phantasia, portanto, poucas vezes entra n’essa narração sempre singela.

Os typos existiram, existem e hão de existir por muito tempo, até que a civilização futura faça desaparecer uns, melhore outros, e conserve alguns.

Não se leve a mal a pintura de caracteres perigosos.

Acato reverente como devo os dogmas religiosos.

As maximas que segui são as seguintes: – Amor á virtude e aversão ao crime. – Conhecer o mal para evital-o ou combatel-o. – Pôr em sua nudez o hypocrita e o scelerato.

Penna melhor aparada faria isso com mais mestria. Eu dou o que tenho (QUEIROGA, 1871, p. XIII-XIV).

Nessa “Advertencia”, podemos observar o seguinte: o vocábulo “desgraçadamente” assinala um fato que, de antemão, poderá causar estranhamento no leitor, uma vez que a origem da palavra “lenda”, do latim *legenda*, significa “o que se deve ler”, e esse substantivo passou a denominar o relato da vida dos santos e mártires da Igreja Católica. Segundo Salvatore D’Onofrio (2007, p. 91-92),

a primeira coletânea [desses relatos] foi publicada pelo abade francês Jacques de Voragine, no século XIII, com o nome de *Legenda Sanctorum*. O sentido etimológico do nome já sugere a disposição mental: a imitação. As hagiografias devem ser lidas para que se imitem as virtudes

dos heróis religiosos. Está aqui uma das diferenças entre o mito e a lenda: a história mítica, ligada profundamente a entes sobrenaturais, tem como atitude mental a crença; diferentemente, o relato lendário tem como heróis seres humanos cujo alto valor cívico ou espiritual estimula a imitação. Outra diferença consiste no fato de que a lenda se origina de um fato histórico, embora sua veracidade, com o passar do tempo, seja transfigurada pela imaginação popular. Aliás, como se depreende do sentido do adjetivo “lendário”, existe quase uma oposição entre história e lenda: chama-se lenda ao fato historicamente não comprovado.

A explicação acima é muito esclarecedora, pois o que se verá no romance, ironicamente, é o contrário de um exemplo a se seguir: a vida pecaminosa do padre Chico e sua cobiça pela linda figura feminina de Maricota, órfã muito rica, cuja tutora era uma tia beata. Com a ajuda da criada Muqueca e do compadre Maneca, o padre rapta Maricota e com ela foge numa embarcação pelo rio São Francisco. Mas não vão muito longe, pois o leal pretendente de Maricota, Quincas da Conceição, auxiliado pelo amigo índio Pugichá, consegue salvá-la a tempo. Quincas derruba o padre e este é tragado pelas corredeiras de Maria da Cruz.

Ao resgatar a história de Maricota, o autor não só presta uma grande contribuição à literatura brasileira, como também abarca a história, a geografia, a botânica do vale do rio São Francisco, pois registra um vocabulário peculiar, com notas explicativas que descrevem lendas, costumes, usos, doenças, remédios, plantas e animais da região. As notas são extensas e acrescentam preciosas informações ao exíguo conhecimento que temos dos sertões de Minas, em meados do século XIX. Aliás, o autor se intitulava “Poeta das Brenhas”, quando colaborava com suas quadrinhas humorísticas no jornal *O Jequitinhonha*, de Diamantina.

Em outro aspecto, torna-se ainda mais instigante ressaltar, nesse romance, a figura única, ímpar, do caboclo Pugichá, cuja presença se torna fundamental no decorrer da narrativa. Vale lembrar que, para Antônio Houaiss (2001, p. 545), caboclo é o “indivíduo (especialmente habitante do sertão) com ascendência de índio e branco e com o físico e os modos desconfiados, retraídos”, sem se esquecer também de seu sentido pejorativo, na acepção de “caipira, roceiro, matuto”. Fato curioso é que, dez anos antes do episódio que marca a morte do padre Chico,

acontecera o salvamento desse caboclo (na verdade, um índio), por Quincas, quando este contava com quinze anos de idade e viajava com a família de São Romão para o Salgado. O índio naufragara no mesmo lugar onde morreu o padre, na margem esquerda do rio São Francisco, junto às pedras fatídicas de Maria da Cruz. Mas o que importa salientar é a maneira como essa personagem vai sendo apresentada aos poucos, durante seu salvamento.

De início, o narrador afirma que se tratava de “um cabôclo muito estimado da casa” e que ninguém da comitiva queria se arriscar “em procura do naufrago” (QUEIROGA, 1871, p. 10). A seguir, todos ficam pasmos com a coragem do Quincas, que, desafiando o perigo, atirou-se no rio e conseguiu surgir a alguma distância, puxando o “corpo inanimado do cabôclo” (QUEIROGA, 1871, p. 10). Quincas exulta de alegria: “– Salvei-o! Salvei-o! exclama o mancebo, o meu companheiro das caçadas! Vejam como abre os olhos! Tragam do meu bahú roupa para vestil-o. Meu pobre índio, como treme! Papae dê-lhe um gole de cachaça, d’essa de Paracatu, que é velha, forte e saborosa” (QUEIROGA, 1871, p. 11). Note-se que é somente nesse momento que o caboclo é nomeado como índio, mas não apenas índio e sim o “companheiro das caçadas”, o que lhe confere um significado afetivo muito forte. O pai, orgulhoso da façanha do filho, dirige a ele essas palavras: “– Deus te abençoe, meu filho. Salvaste o nosso bom servidor; mas para o futuro, não caias n’outra. Foi uma temeridade! O rio enche desde hontem, rolando as águas medonhas; só por milagre pudeste salvar-te e ao índio” (QUEIROGA, 1871, p. 11). Ao endossar a palavra do filho, não omitindo a identidade do caboclo como índio, o pai acrescenta: “nosso bom servidor”. Entrementes, o padre Chico, vigário de São Romão, que também se achava presente, pois viajava junto com a família, disse a Quincas: “– O senhor obrou muito mal expondo sua vida, para salvar a de um miseravel índio, que nem ao menos é escravo de sua casa. Podia morrer e talvez em peccado mortal” (QUEIROGA, 1871, p. 12). O pai de Quincas, no entanto, discordou do padre e respondeu-lhe: “– Sr. Vigário, o rapaz fez o que eu faria na sua idade: nem julgo prudente, que V. Revm. crimine sua acção, que foi generosa. Queira perdoar-me se vou de encontro ao seu parecer” (QUEIROGA, 1871, p. 12).

Como se pode constatar, há uma gradação nas características pelas quais o índio vai sendo apresentado: caboclo, náufrago, companheiro das caçadas, pobre índio, bom servidor, índio, miserável índio, nem ao

menos um escravo da casa. Entretanto, somente Quincas e seu pai a ele se referem com afetividade. Contudo esse afeto e essa amizade não são suficientes para ambos chamarem-no pelo nome. O índio só será nomeado no final do capítulo VII: “Pugichá, o índio que Quincas salvara do naufrágio, apareceu então” (QUEIROGA, 1871, p. 59). Ou seja, o nome lhe é conferido na metade do romance, confirmando assim que, até então, ele não tivera identidade, nem voz, muito menos laços de família que comprovassem sua ascendência (qual seria seu povo?). Um fato digno de nota é que, no capítulo VIII, ele recebe a incumbência de entregar uma carta de Quincas para Maricota, na qual este declara seu amor e sua pretensão de se casar com ela. Curiosamente, nesse momento o índio ganha nome e voz. Convém transcrever, na íntegra, a fala de Pugichá:

– Eu sou pagés:⁴ leio no céu a vontade de Tupan que fez o homem e d’elle tirou a mulher para sua companheira. A araponga quando chega o tempo das flôres, vôa e pousa no mais alto cocuruto do gequitibá; d’alli solta o seu estridente canto, chamando a consorte, que elle não conhece ainda, mas sabe que Tupan lhe destinara. A voz do valle leva seu canto nas azas do vento ás desertas e apartadas empoeiras e veredas. Ella espera. De novo retine o estrigidor assovio. Espera ainda até que afinal seu ouvido attento parece escutar um som longinquo. Ergue então a cabeça orgulhosa e espera satisfeita. O canto que difficilmente podia ouvir-se ha pouco, vai-se gradualmente tornando mais distincto, até que pousa no pincaro do ipé⁵fronteiro a companheira, que elle chamava. A araponga só canta com o sol fóra. O tímido sabiá esconde-se dentro da sombria e espessa rama do humilde ingazeiro, e d’alli começa a medo a ensaiar a melodiosa cantiga, ou ao despontar da aurora, ou depois que o sol se esconde. Pouco a pouco vai-se animando até que solta o canto flautado derramando saudosa melodia pela visinhança. Sua voz emmudece, não porque se canse; mas porque espera voz igual, que lhe corresponda. Se ella não se faz ouvir logo, eil-o de novo a enternecer a planície, com seu canto suavissimo.

⁴ “Pagés é o sacerdote dos índios” (QUEIROGA, 1871, p. 61, nota do autor).

⁵ “Ipé, a arvore mais alterosa que temos em nosso mato virgem” (QUEIROGA, 1871, p. 62, nota do autor).

Da proxima floresta lá desponta emfim brandamente a voz pela qual elle esperava. De ramo em ramo vôa, e se aproxima a pudibunda companheira até então occulta; e pousada agora no caraoatá solta de novo a suspirosa voz. Seu ditoso companheiro, largando o escondrijo, vôa para junto d'aquella, que vai ser sua consorte.

A araponga e o sabiá cumprem a dôce lei de Tupan.

O homem está sujeito a mesma lei, e não póde fugir d'ella. Eis o que diz a carta, que acabo de entregar-vos: ella não é o brilhante canto da araponga extrugidôra; mas a suave melodia do occulto sabiá. Feliz Pugichá, se elle conseguir ver nhá Maricota nos braços de nhô Quincas (QUEIROGA, 1871, p. 61-62).

O trecho transcrito nos permite entrever a nítida evolução na caracterização desse personagem, pobre índio, que, de simples moleque de recado, companheiro de caçadas, bom servidor, adquire o *status* de pajé, ganha nome e voz. Todos que o ouviram ficaram surpresos e Maricota se sentiu transfigurada após “o ingenuo discurso do índio” (QUEIROGA, 1871, p. 63), nas palavras do narrador. Por causa da emoção, Maricota foge e deixa a carta cair. A tia dela pergunta a Pugichá qual seria o conteúdo da carta: “– É facil sabel-o, respondeu-lhe o índio, ella o dirá melhor, do que eu o fiz ha pouco. Abri-a e lede-a” (QUEIROGA, 1871, p. 63).

No tocante à sugestão temática do discurso do índio, chama atenção o nativismo presente em suas palavras, ao se referir às plantas específicas da região, como o ipê e o ingazeiro, aos pássaros endêmicos, como a araponga e o sabiá, ao jogo de sedução do acasalamento dessas aves, à crença indígena no deus Tupã, à hierarquia no sistema tribal com a figura do pajé, e ao tecer comparação das leis naturais com as leis humanas. Paralelamente, há outro aspecto que deve ser destacado: a linguagem utilizada pelo índio Pugichá. A despeito do teor ingênuo a que alude o narrador, a fala desse índio ganha ares de um discurso elaborado no padrão culto da língua portuguesa, tanto no plano paradigmático quanto no sintagmático. Acrescente-se, ainda, um tom poético e lúdico, além das formas e tempos verbais que dificilmente imaginaríamos nesse discurso, tal como a forma arcaica “lede-a”, que não condiz com a linguagem indígena. Torna-se oportuno reportar, aqui, a um trecho da carta de José de Alencar ao seu amigo Dr. Jaguaribe, constante do

apêndice do romance *Iracema*, em que comenta poema de Gonçalves Dias: “Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza” (ALENCAR, 1995, p. 77).

O mais interessante, no entanto, é que o discurso do índio parece sugerir uma bênção terrena, ou telúrica, em contraposição à bênção divina que Quincas e Maricota provavelmente jamais aceitariam que fosse proferida pela figura demoníaca do padre Chico. A propósito, o discurso de Pugichá nos lembra o Canto II do poema épico *O Uruguai*, de Basílio da Gama, no qual o índio Cacambo também se manifesta com uma fala ilustrada, quando apresenta os motivos que o levaram a defender seu povo.

Ainda que sob a marca da ingenuidade, se se considerar esse discurso a partir da perspectiva indígena, podemos afirmar que esse índio demonstra profundo conhecimento das leis da natureza. No entanto, o conhecimento que ele exhibe não o coloca em posição de igualdade em relação ao amigo, por não saber ler o código do branco, ou seja, a palavra escrita, tornando-se unicamente um porta-voz de mensagens, apesar de conhecer parte do conteúdo da carta.

O índio compara o amigo ao tímido sabiá. De igual modo, é possível imaginar um reflexo dessa timidez no índio, pois, ao se referir a si próprio na terceira pessoa do singular, observa-se um distanciamento que não o coloca como interlocutor, de fato. Tal distanciamento se amplia ainda mais quando Pugichá, concluindo sua fala, arremata: “Feliz Pugichá, se elle conseguir ver nhá Maricota nos braços de nhô Quincas” (QUEIROGA, 1871, p. 62). A forma aferética de “nhô”/“nhá” (senhor/senhora) já comprova a posição do índio como subalterno. Além disso, a ênfase que ele dá ao tímido sabiá também pode ser associada ao seu caráter, uma vez que as características dessa ave também evocam a marginalidade de Pugichá. Basta retomar o conjunto de palavras que realça esse campo semântico: “tímido”, “esconde”, “sombria”, “humilde”, “medo”, “emudece”, “oculta”, “esconderijo”, entre outras. Essa posição secundária em que o índio se coloca, como voluntário, não pode ser comparada com a atitude do sabiá, pois este “espera voz igual, que lhe corresponda” (QUEIROGA, 1871, p. 62). Sendo assim, torna-se necessário refletir sobre o lugar de enunciação desse índio subalterno,

que procura lançar mão de tudo o que estiver a seu alcance para provar seu valor.

Após várias peripécias e contendas envolvendo o padre e todos os demais personagens, a narrativa prossegue, e o índio, com sua ingênua voz, vai adquirindo corpo e relevância, devido aos seus conhecimentos indígenas e às suas ações praticadas sempre que solicitado. A ação do índio que mais se sobressai acontece quando o narrador se refere a “alguém” que de “uma casa coberta de capim” avista dois suspeitos, estes Maneca e Muqueca, dirigindo-se para a casa de Maricota, onde estava hospedado o padre Chico (QUEIROGA, 1871, p. 101). Pugichá consegue avisar seu amigo do perigo iminente e, a seguir, ambos se apressam para tentar salvar Maricota. Entretanto, os malfeitores já haviam raptado a prometida de Quincas. Antes, porém, de explicitar mais detidamente a ação de Pugichá, convém fazer um comentário a respeito da casa coberta de capim onde o índio morava e de seus afazeres como um serviçal doméstico. Pugichá se apresenta com qualidades especiais de lealdade e subserviência a Quincas, como agregado fiel e vigilante de todos os perigos que rondam o amigo e seus familiares, como ajudante na casa de Maricota, enfim, como escravo voluntário incorporado a um novo regime imposto pelo processo colonizador. Para melhor esclarecer esse ponto, vale-se aqui das reflexões de Vagner Camilo, que sintetizam as ideias contidas no livro de David Treece:

Assim, *grosso modo*, entre 1835 e 1850, o índio surgia como *vítima* das consequências militares e sociais da Conquista, numa atitude de franca condenação do processo colonizador. Atitude alimentada, talvez, pelo antilusitanismo que animou as violentas revoltas provinciais da Regência, pleiteando a descentralização do poder, as reformas liberais e as promessas de mudança contra a contínua dominação étnica e de classe.

Já entre 1850 e 1870, o índio passava a figurar como *aliado*, muitas vezes à custa do sacrifício de sua própria vida ou de toda sua comunidade, em benefício do conquistador e da criação de uma civilização nos trópicos. Segundo o crítico inglês, tal aliança parece reverberar muito da política de *conciliação* do Segundo Reinado, buscando acomodar novos e velhos interesses, liberais e conservadores, num momento de esforço concentrado para se alcançar a centralização do Império e a unidade nacional, depois da

instabilidade e das tendências separatistas das décadas anteriores.

Por fim, de 1870 a 1888, o índio como *rebelde*, representado em registro mais *verista* ou simplesmente rebaixado, vinha pôr em xeque o modelo idealizado até então (e já bastante desgastado), renunciando, desse modo, a chegada de novos ideais estéticos, políticos e sociais (realismo, republicanismo, abolicionismo) (TREECE, 2008, orelha do livro).

De acordo com as explicações acima, percebe-se que as diversas fases desse processo de colonização a que foi submetido o índio no Brasil, seja como vítima, como aliado ou rebelde, confirmam a distância física e cultural entre o português e o indígena. É o que se pode comprovar pelo espaço exíguo e isolado de Pugichá, ao residir numa casinha coberta de capim (distância física) e ao assumir sua condição de subalternidade (distância cultural). Tais fatores ilustram bem a figura do índio Pugichá como *aliado*, ainda mais ao se levar em conta que o período delimitado por David Treece, 1850 e 1870, condiz com o período em que o romance de Salomé Queiroga veio a lume, 1871. Outro ponto importante assinalado pelo crítico inglês é o seguinte:

Um dos aspectos mais notáveis e, talvez, reveladores do indianismo do século dezenove é a própria ausência de referências explícitas à questão da escravidão negra, em uma época em que ela era matéria de debate público urgente. Não obstante, a escravidão indígena é, sim, um tema central na literatura desse período; enquanto os estereótipos do índio amante da liberdade e do africano naturalmente servil continuam proeminentes, uma série de textos centrais descreve o guerreiro tribal como o escravo voluntarioso da representante feminina da ordem colonial, a senhora branca, ou como o servidor leal e anjo da guarda do patriarca terratenente. Em ambos os casos, há um contraste implícito entre a humilhação e a opressão da escravidão forçada, com sua afronta aos valores liberais românticos, e o servilismo voluntário do índio, que reconhece a legitimidade da ordem social e política dominante e está disposto a sacrificar sua liberdade pessoal e identidade em defesa dela (TREECE, 2008, p. 31).

Isto considerado, volte-se à tentativa de Pugichá e de Quincas de salvar Maricota, que estava sendo raptada pelo padre Chico, junto com seus comparsas. Apesar de ser um membro desgarrado de seu povo, o índio coloca em ação toda a sabedoria que herdou de seus ancestrais, pois “deitou-se a fio comprido no chão sobre o lado direito unindo á terra o ouvido afim de saber a direcção tomada pelos raptores” (QUEIROGA, 1871, p. 105). Além dessa acuidade auditiva, Pugichá sabe aproveitar a luz dos relâmpagos para orientá-lo pelo caminho. Ressalte-se, ainda, sua rapidez, já que é “ligeiro como um veado” (QUEIROGA, 1871, p. 106). Não somente essas qualidades físicas devem ser destacadas, mas também convém enfatizar que o índio já assimilara a crença cristã de seus amigos, uma vez que sempre trazia consigo uma santa relíquia no bolso do colete. Ele diz a Quincas: “[...] está aqui, o gomo da curciúma benta, não morrerei enquanto estiver com ella. Vamos depressa arrancar das garras de Satanaz a pobre Maricota. Com esta milagrosa reliquia heide salva-a” (QUEIROGA, 1871, p. 106). Vale lembrar que curciúma, provável corruptela de “criciúma”, é uma trepadeira nativa, cujos colmos são usados no fabrico de cestos. O gomo bento reforça a aceitação dos valores cristãos assimilados pelo índio, numa clara alusão ao lenho da cruz, signo sob o qual as relações de dominação/subordinação foram, gradativamente, sendo impostas pelo colonizador.

Ao embarcarem numa canoa, seguindo atrás da embarcação onde estavam Maricota e o padre, Quincas e Pugichá se esforçam ao máximo. O narrador relata os esforços hercúleos do índio contra as correntes das águas. “Pugichá com velocidade e destreza incriveis, tinha conduzido sua canôa a emparelhar com a do padre na qual ligeiro como um corisco saltou o moço soberbo e imponente” (QUEIROGA, 1871, p. 111). Finalmente, Maricota é salva, após Quincas tocar o rosto do padre com a curciúma benta e empurrá-lo para dentro do rio.

Em última análise, vale a pena relembrar o romance *Iracema*, de José de Alencar, no qual se sobressai não só a história de amor de um branco por uma índia, como também a forte amizade do português Martim pelo seu amigo índio Poti, mais tarde batizado como Antônio Felipe Camarão. Este personagem também se assemelha ao índio Pugichá e à amizade leal deste devotada ao Quincas. Na carta ao dr. Jaguaribe, Alencar assim explica a gênese de seu romance:

Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heroica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, *aliado* dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel-Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher (ALENCAR, 1995, p. 78, grifo nosso).

O romance de Alencar foi publicado em 1865, e o de Salomé Queiroga, em 1871. Guardadas as devidas diferenças, pode-se verificar um tema bem semelhante, no sentido de que ambos os autores exploram os usos, costumes, lendas e relatos orais de suas respectivas regiões, mesclando fatos históricos e neles inserindo uma história de amor e o valor de uma grande amizade entre o índio e o português. Pugichá, um pajé, mas ao mesmo tempo um escravo voluntário, um representante da raça indígena que quase naufragou nas águas do rio São Francisco, mas que conseguiu sobreviver graças à coragem de seu amigo, tem peso equivalente aos outros personagens no romance de João Salomé Queiroga. Apesar de a ótica estruturadora dessa narrativa ser, evidentemente, a do civilizado e do cristão, deve-se reiterar a presença desse indígena como *aliado*, pois ela se configura como marca antecipadora do indianismo romântico e do qual João Salomé Queiroga, embora esquecido e quase desconhecido, é um dos precursores no Brasil.

3 Considerações finais

Se se pensar na produção literária realizada em Minas Gerais no século XIX, percebe-se que ela está por merecer pesquisas mais apuradas, por ter ficado todos esses anos no limbo, como se depois do arcadismo do setecentos quase nada mais de interesse tivesse sido feito no estado. Em se tratando de um romance, gênero que entre nós praticamente nascia em inícios do XIX, o livro de João Salomé Queiroga, quando foi escrito, não obstante revelar certa ingenuidade pré-romântica, é de importância inegável para o conhecimento literário do tempo. Sabe-se que nem só de grandes obras se faz uma literatura. Consequentemente, vários trabalhos de resgate de escritores considerados “menores” e de suas obras vêm sendo feitos em diversos pontos do país.

Por essas razões, é possível inferir que uma análise do romance *Maricota e o padre Chico* se impõe, então, a partir de três questões principais: o estilo literário de João Salomé (lirismo popular), a valorização que confere ao folclore brasileiro e sua inserção em um movimento particular, o pré-romantismo. Pode-se, ainda, estabelecer um denominador comum para a produção literária desse poeta mineiro, o qual consiste na troca da imitação dos clássicos pela construção de uma literatura de cor local, genuinamente brasileira e artística, como preconizavam os membros da Sociedade Filomática, da qual Salomé Queiroga foi um dos fundadores.

Como resultado deste trabalho, também propõem-se outras questões para futuras pesquisas, por exemplo: a) evidenciar o estilo do autor, a fim de apreender sua colaboração para a fixação das características pré-românticas na literatura brasileira; b) mostrar a interface entre folclore e literatura, pesquisando sobre a maneira pela qual o autor dialoga com as lendas do rio São Francisco; c) fazer um levantamento do vocabulário regional utilizado nessa obra, verificando se há registro dos termos e expressões em dicionários de brasileirismos existentes no século XIX; d) relacionar a biodiversidade, as cidades, os costumes, as doenças que acometiam as pessoas, os remédios caseiros, a alimentação utilizada, etc.; e) buscar informações sobre quais os índios que habitavam a região; f) e, por fim, de suma importância, reeditar o livro, numa edição interpretativa, com a finalidade de elucidar as questões estilísticas, ortográficas, semânticas, textuais, contextuais, entre outras.

Referências

- ALENCAR, J. *Iracema*. 31. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- AMORA, A. S. Um precioso documento. *Revista da Sociedade Filomática*, São Paulo, Metal Leve, 1977. Edição fac-similar. Não paginada.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 1.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Romantismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 2.

D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

EULÁLIO, A. João Salomé Queiroga, folclorista. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, v. 3, n. 7, p. 225-238, dez. 1963.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 313 p.

OLIVEIRA, M. *História da literatura mineira*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

QUEIROGA, A. A. *Obras*. Edição, apresentação e notas de José Américo Miranda. Belo Horizonte: Orobó Edições, Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

QUEIROGA, J. S. *Arremedos: lendas e cantigas populares*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1873.

QUEIROGA, J. S. *Canhenho de poesias brasileiras*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1870.

QUEIROGA, J. S. *Maricota e o padre Chico* (Lenda do rio de S. Francisco). Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1871.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. v. 3.

TREECE, D. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin, Edusp, 2008.

**Da Helena grega à Helena fluminense:
Machado de Assis e a tradição clássica**

***From the Greek Helen to the “Fluminense” Helen:
Machado de Assis and the classical tradition***

Edson Ferreira Martins

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa / Brasil.

eferreiramartins@hotmail.com

Resumo: No presente trabalho, por meio da releitura de elementos da cultura greco-romana inseridos por Machado de Assis em seu romance *Helena*, pretende-se discutir a recepção da cultura clássica no projeto literário machadiano, indagando-se sobre as funções a que se presta a incorporação dessa camada intertextual (BAKHTIN, 2002) nos escritos do romancista brasileiro, a par do que preconizava o próprio Machado na *persona* de um outro eu: a do crítico literário, atento às transformações sociais e estéticas do Brasil oitocentista. Desse processo, resulta a utilização sistemática das citações de elementos da cultura clássica para a caracterização psicológica da sua Helena, a partir da técnica da emulação operacionalizada por meio da reescrita de mitos relativos às personagens gregas Penélope e Helena de Esparta.

Palavras-chave: cultura clássica; emulação; recepção; dialogismo; mito; Machado de Assis.

Abstract: Through multiple readings of elements from the Greco-Roman culture inserted by Machado de Assis in his novel *Helena*, this study intends to discuss the reception of classical culture in the Machadian literary project, investigating the function that the incorporation of this intertextual layer (BAKHTIN, 2002) has on the writings of the Brazilian

novelist, considering what Machado himself proposed through the *persona* of another self: the literary critic, aware to the social and aesthetic transformations of nineteenth-century Brazil. From this process results the systemic use of references to elements from the classical culture to build the psychological portrayal of his Helena, based on the emulation technique effected through the rewriting of myths related to the Greek characters of Penelope and Helen of Sparta.

Keywords: classical culture; emulation; reception; dialogism; myth; Machado de Assis.

Recebido em 23 de maio de 2016.

Aprovado em 2 de agosto de 2016.

1 A reescrita dos clássicos greco-latinos no romance machadiano

Para a compreensão da reescrita que Machado promove dos clássicos greco-romanos, é fundamental recorrermos ao conceito de *dialogismo*, utilizado por Mikhail Bakhtin (2002), particularmente no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, quando o teórico russo promove uma subcategorização dos tipos de discurso que ele encontra na prosa dostoiévskiana. Ao refletir sobre eles, principia por distinguir o discurso monológico do discurso dialógico. O primeiro é definido como sendo o tipo de discurso que não oferece espaço para uma réplica; ainda que apresentando dois juízos com uma relação lógica entre si, tal relação não se configura como dialógica. Já no discurso dialógico, continua Bakhtin (2002), dois juízos convergem sobre um mesmo objeto, um mesmo tema, transpassando, assim, discursos de outrem e possibilitando que um juízo expresse uma posição, um comentário sobre o outro, de maneira que ocorra uma interação entre eles. Há que se levar em conta, portanto, que a noção de dialogismo bakhtiniana amplia esse conceito para além da mera interação entre enunciados de indivíduos distintos; para o crítico russo, qualquer enunciado carrega em si outros enunciados, que o perpassam dialogicamente. O resultado dessa noção dialógica de linguagem é a produção de enunciados marcados por vozes polifônicas, quando o autor defende a posição de que não existe um discurso adâmico, puro: um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra

como uma palavra neutra na língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Donde conclui que o discurso monológico é inexistente nos enunciados de um indivíduo.

A produção dos romances machadianos apresenta inúmeros exemplos de apropriações de discursos alheios, sendo seus textos perpassados por múltiplas vozes, que, sob o crivo do narrador, são utilizadas para a manifestação dos discursos da paródia e da estilização. Como observa o próprio Bakhtin (2002, p. 160), “as relações dialógicas são possíveis também com sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas deste e com uma palavra isolada nele”. Conforme demonstraremos adiante, Machado fará largo uso do recurso da referência às “partes isoladas” dessas enunciações, de que fala Bakhtin, ao lançar mão, de forma recorrente, do processo citacional em suas criações ficcionais, como é o caso do romance *Helena*.

2 Uma jovem um pouco parecida com Penélope

Helena, publicado em 1876, como se sabe, não é o romance de estreia de Machado de Assis, mas sim sua terceira incursão no gênero. Para uma leitura mais atenta da relação entre mitos gregos e a construção de suas heroínas, é preciso observar que, nos romances anteriores – *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874) –, se tivermos em mente *Helena*, Machado vai buscar a comparação de Lívia e Guiomar, as respectivas heroínas de tais romances, com outras referências do mundo clássico antigo: “um modelo de graça antiga”, qual uma “estátua antiga” (ASSIS, 2006b, p. 130), no caso da primeira; deusas de beleza física (Vênus e Diana), no caso da segunda.¹ Nesse sentido, uma análise contrastiva dos três romances quanto a esse aspecto apresenta uma pergunta fundamental, dado que Machado, no terceiro romance, ao mesmo tempo em que continuará ininterruptamente a estilizar fontes gregas antigas, recorrerá a outros personagens para a composição das características da sua Helena e do enredo do romance: por que valer-se

¹ Quanto à recepção dos clássicos no romance *Ressurreição*, o relatório da pesquisa que temos em curso foi concluído em julho de 2016. Sobre a utilização do mito de Vênus para a composição psicológica do caráter de Guiomar em *A mão e a luva*, veja-se o trabalho de MARTINS, 2015.

particularmente de Penélope e Helena como pontos de convergência dessas relações dialógicas, neste caso?

A primeira citação no texto que remete à reescrita dos mitos gregos dá-se pela referência à esposa do astuto herói grego Ulisses, Penélope:

Durante dois dias não saiu ele de casa. Tendo recebido alguns livros novos, gastou parte do tempo em os folhear, ler alguma página, colocá-los nas estantes, alterando a ordem e a disposição dos anteriores, com a prolixidade e o amor do bibliófilo. Helena ajudava-o nesse trabalho, – um pouco parecido com o de Penélope, – porque a ordem estabelecida ao meio-dia era às vezes alterada às duas horas, e restaurada na seguinte manhã. Estácio, entretanto, não ficava todo entregue aos livros; admirava a solicitude da irmã, a ordem e o cuidado com que ela o auxiliava. Helena parecia não andar; o vulto resvalava silenciosamente, de um lado para outro, obedecendo às indicações do irmão, ou pondo em experiência uma ideia sua. Estácio parava às vezes, fatigado; ela continuava imperturbavelmente o serviço. Se ele lhe fazia algum reparo, a moça respondia erguendo os ombros ou sorrindo, e prosseguia. Então Estácio segurava-lhe nos pulsos e exclamava rindo:

– Sossega, borboleta!

Helena parava, mas eram só poucos minutos; volvia logo ao trabalho com a mesma serena agitação. Era assim que as horas se passavam na intimidade mais doce, e que a recíproca afeição ia excluindo toda a preocupação alheia; era assim que a influência de Helena assumia as proporções de voto preponderante (ASSIS, 2006b, p. 304-305).

Nesse ponto da narrativa, Helena já mora na casa da família do falecido Conselheiro Vale, que tinha manifestado seu desejo final, em testamento, de que ela fosse reconhecida como sua filha legítima e inserida na casa da nobre família fluminense onde habitavam sua irmã, D. Úrsula, uma senhora que “contava [...] cinquenta e poucos anos; era solteira; vivera sempre com o irmão, cuja casa dirigia desde o falecimento da cunhada” (ASSIS, 2006b, p. 273) e que “era eminentemente severa a respeito dos costumes” (ASSIS, 2006b, p. 278), além do sobrinho desta e filho do conselheiro, Estácio, que tinha então “vinte e sete anos, e era formado em matemáticas” (ASSIS, 2006b, p. 273). Aponta, ainda, o

narrador machadiano, que o jovem herdara da mãe o gênio sentimental e os toques de orgulho. A partir dessa novidade grandiosa, da paternidade assumida de Helena pelo Conselheiro Vale, a narrativa se desenvolve com o foco na relação da heroína com seu irmão Estácio, que vão desenvolvendo afinidades ao se conhecerem, sem terem tido a inocência da infância comum.

Se pensarmos no texto literário como um mosaico de citações, como quer Bakhtin (2002), a cena descrita por Machado no trecho transcrito acima remete o leitor à narrativa épica da *Odisseia*, na qual temos o relato da tessitura de uma mortalha, que Penélope teve a ideia de preparar como presente ao sogro Laertes. Em diversas passagens da epopeia homérica, o episódio é relembrado na perspectiva de diferentes personagens: Antínoo, por exemplo, em uma assembleia em Ítaca, conta aos presentes a história, a fim de justificar a usurpação desenfreada que os pretendentes promoviam dilapidando os bens de Ulisses; os mesmos pretendentes também confirmam o relato, respondendo à Agamêmnon no Hades, quando perguntados quem eram e como chegaram todos de uma vez à terra dos mortos, esmagados pelo errante rei de Ítaca, auxiliado por seu filho Telêmaco e alguns criados; ou ainda pela própria Penélope, que assim fala no poema:

Urgem-me os procos, e eu maquino enganoso.
Um gênio me inspirou tramar imensa
Larga teia delgada, e assim lhes disse:
– Amantes meus depois de morto Ulisses,
Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
sem que do herói Laertes a mortalha
Toda seja tecida, para quando
No sono longo o sopitar o fado:
Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo
Manto rico não ter quem teve tanto. –
A diurna obra desfazia à noite,
E os entretive ilusos por três anos (HOMERO, 2009b,
XIX, 104-116).²

² Numeração correspondente a livro e versos, respectivamente.

O episódio em questão está ligado à estratégia de que a esposa de Ulisses astuciosamente lançou mão com o intuito velado de, na verdade, retardar um novo casamento com qualquer dos pretendentes – que insistiam em matar Ulisses antes da hora sob a alegação de que, uma vez que os combatentes da guerra de Troia já haviam retornado aos seus respectivos lares e apenas Ulisses ainda não o fizera, ele só poderia ter perecido nos mares por obra de algum deus ou pelas mãos de algum povo selvagem.

Partindo-se da ideia de que um texto se constrói a partir do diálogo com outros textos, acreditamos que Machado estilize o episódio em particular conforme a versão homérica, fazendo questão de dar ênfase à expressão entre travessões “– um pouco parecido com o de Penélope –”, que busca orientar o leitor sobre o modo como agia Helena em relação a Estácio na casa recém-adentrada por ela: assim como Penélope, que tecia e destecia a mortalha, pensando no amor de Ulisses, Helena arrumava e desarrumava os livros, fruindo da primeira afeição daquele homem que o destino dava-lhe socialmente como irmão. Embora as relações entre os pares sejam de natureza diversa – esposo/esposa *versus* irmão/irmã –, o narrador machadiano aproveita-se da reescrita do mito grego para salientar que Helena é tão ardilosa quanto Penélope, ao mesmo tempo em que sugere um propósito semelhante de ambas as personagens femininas: não se distanciar de quem se ama – no caso de Penélope, um novo matrimônio cavaria um abismo insuperável entre ela e Ulisses, fazendo com que a imagem do homem amado desaparecesse por completo; no de Helena, o gesto inaugurava uma aproximação típica do despertar da paixão, de onde vem aquela “serena agitação” que revolveu seu coração ao compartilhar a “intimidade mais doce” ao lado de Estácio, com quem cultivava gradativamente a “recíproca afeição” que excluía “toda a preocupação alheia”.

Adentrado o espaço da casa, podemos notar que há uma obediência programática da Helena machadiana no trato com Estácio, cujo *modus operandi* se realiza sob o signo ambíguo do respeito casado à dedicação – não por acaso, são essas também as características mais destacadas da esposa de Ulisses, na tradição de seu mito. No romance, o narrador afirma que “o vulto” da jovem “resvalava silenciosamente” ao andar pela sala, mantendo, assim, a personagem opaca, que objetiva não fazer frente ao irmão, mas antes busca aceitar com resignação o que lhe é posto, “obedecendo às indicações” ou dizendo não poder decidir nada

sozinha, pois, segundo a heroína, “minha vontade tem um limite, que é a sua [a de Estácio]” (ASSIS, 2006b, p. 343). Essa obediência, como bem nos mostra o narrador ao longo dos primeiros capítulos, fará com que a dita irmã de Estácio conquiste espaço na casa e no coração dele e de D. Úrsula, podendo a jovem pôr “em experiência uma idéia sua” (ASSIS, 2006b, p. 305), chegando mais adiante a assumir as proporções de voto preponderante. Segundo o narrador, “Helena [...] se tornara a verdadeira dona de casa, a diretora ouvida e obedecida” (ASSIS, 2006b, p. 310). Cada vez mais, Helena vai se construindo, para o leitor, um pouco parecida com Penélope, guardadas as grandes diferenças de casta entre as personagens: enquanto uma era rainha conhecida e respeitada, a origem da outra “continuava misteriosa; vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda” (ASSIS, 2006b, p. 288) – dirá, em tom metaficcional, o narrador machadiano.

3 Da Helena grega à Helena fluminense

Indo além da citação explícita de Penélope, a escolha do nome da personagem principal não poderia ser melhor pensada por um romancista que desejava estabelecer uma poética da emulação com as matrizes antigas da tradição literária ocidental. Em sua gênese, a homônima da heroína machadiana é aquela por quem – segundo as origens da literatura grega – milhares de homens desceram ao Hades, perecendo por vontade da implacável Moira no interminável cerco grego à cidadela de Troia, a fim de resgatar a esposa de Menelau, raptada pelo sedutor príncipe troiano Páris. No que se refere à lenda de Helena, avaliando a recepção do épico no trágico antigo, Grimal (2005) aponta a complexidade dos mitos que envolviam essa personagem. Observa o estudioso que, na versão de Eurípedes, ao voltar de Troia, antes de regressar definitivamente a Esparta, o casal Helena-Menelau vai visitar Agamêmnon em Argos, precisamente no dia em que Orestes tinha matado Clitemnestra e Egisto, assassinos do irmão de Menelau. Ao ver Helena, descrita na peça do tragediógrafo com fasto oriental à moda troiana, Orestes, tomado pela cólera e julgando-a responsável por todos os infortúnios sofridos por sua família, tenta matá-la:

[...] Por ordem de Zeus, porém, Apolo raptou-a e tornou-a imortal. Esta lenda não está conforme à tradição mais corrente que, após a *Odisséia*, mostra Helena regressando a Esparta juntamente com Menelau e sendo exemplo de todas as virtudes domésticas.

No entanto, a lenda da divinização de Helena conservava alguma autoridade, uma vez que se conhecia grande número de santuários a ela consagrados, nos quais se honrava também Menelau. Este teria sido divinizado a pedido de Helena, que pretendia dar-lhe alguma compensação dos tormentos que lhe infligira em vida (GRIMAL, 2005, p. 199-200).

Na composição da protagonista de seu romance, em um primeiro momento, Machado se valeu de Penélope para dar um tom mais perseverante e dedicado ao seu caráter; de outra parte, o romancista brasileiro recorrerá à Helena espartana para evocar particularmente ecos do trágico que pretendia estilizar.³ A relação entre as duas Helenas, portanto, vai além da simples confluência do nome, como pretendemos demonstrar. Começamos, então, a traçar esses pontos de convergência entre as personagens.

³ No que tange ao diálogo com as literaturas clássicas, há ainda no romance uma alusão a outro texto que põe em cena outra personagem trágica – Dido, a rainha cartaginesa –, numa passagem em que Machado, por meio de uma intertextualidade implícita, estiliza o texto virgiliano, a nosso ver com interesse em realçar os aspectos trágicos que circundam o destino da personagem Helena. Eis o trecho em questão, excerto da *Eneida*, no qual o mantuano canta o episódio dos malfadados amores de Eneias e Dido: “Com grande estrondo de súbito o céu principia a embrulhar-se,/ logo seguido de um forte aguaceiro e de infindo granizo./ A comitiva dos tírios e os moços esbeltos de Troia,/ bem como o neto de Vênus, transidos de medo, nos campos/ se dispersaram. Ribeiras despencam das altas montanhas./ Dido e o caudilho troiano se acolhem à mesma caverna. [...] / Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas as desventuras de Dido” (VIRGÍLIO, 2005, IV, 160-170). Em seu romance, por sua vez, Machado assim se expressa: “Insistindo Helena, prometeu ele que nessa tarde iria visitar Camargo. De tarde desabou um temporal violento. A força do vento e da trovoada abrandou; mas a chuva continuou a cair com a mesma violência; era impossível ir ao Rio Comprido. Estácio estimou aquele obstáculo; era melhor adorar de longe a imagem da moça do que ir colher algum desgosto junto a ela. De pé, encostado a uma das vidraças da sala de visitas, via cair as grossas toalhas de água. Ao lado estava sentada Helena, não alegre, mas taciturna e melancólica. – É tão bom ver chover quando estamos abrigados! exclamou ele. Tenho lá na estante um poeta latino que diz alguma coisa neste sentido... Que tem você?” (ASSIS, 2006b, p. 308). Agradecemos à Professora Charlene Martins Miotti, que nos chamou atenção para a possível reminiscência do texto virgiliano na reescrita operada por Machado a partir desse referido “poeta latino”.

Segundo Grimal (2005), na cultura grega, a personagem Helena, citada por Homero, entre outras fontes arcaicas, era filha de Zeus e Leda, mas seu pai humano era Tíndaro. Note-se que a personagem machadiana homônima possuía como mãe Ângela, e também dois pais, o Conselheiro Vale e Salvador; analisando-se a transposição das lendas gregas para o texto machadiano, do épico ao romance temos a conversão do grandioso Zeus na figura socialmente influente do conselheiro, ao passo que o herói espartano Tíndaro teria o seu duplo no humilde pai biológico de Helena, ironicamente denominado Salvador. No tocante às repentinas mudanças na vida social, observe-se que uma não foi bem-aceita em Troia, enfrentando desconfiças e dificuldades de adaptação, sentimentos compartilhados pela outra, que também sofre ao ser colocada no seio da aristocrática família dos Vale, tendo sua presença contestada por alguns membros que frequentavam aquele nicho burguês, o que pode ser atestado, respectivamente, nos trechos a seguir:

À torre vendo aproximar-se Helena,
Dizem baixo entre si:
“Não sem motivo
Povos rivais aturam tantos males!
Que porte e garbo! efígie é das deidades.
Mas, tal qual seja, embarque; a nós exício
Não continue a ser e a nossos filhos” (HOMERO, 2009,
III, 133-139).

As pessoas da intimidade da casa acolheram Helena com a mesma hesitação de D. Úrsula. Helena sentiu-lhes a polidez fria e parcimoniosa. Longe de abater-se ou vituperar os sentimentos sociais, explicava-os e tratava de os torcer em seu favor, – tarefa em que se esmerou superando os obstáculos na família; o resto viria de si mesmo (ASSIS, 2006b, p. 286-287).

A beleza física inigualável da Helena grega será estilizada também no diálogo intertextual que Machado estabelece com a tradição da Antiguidade. Se a personagem homérica era “então a mulher mais bela do mundo e exemplo de todas as virtudes domésticas” (GRIMAL, 2005, p. 198), a machadiana, por sua vez,

Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, graves com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes (ASSIS, 2006b, p. 286).

Essas “virtudes domésticas e maneiras elegantes”, que conviviam harmoniosamente em Helena só tinham sentido em uma sociedade cuja moral valorizasse um modo de viver cortês, exatamente o meio social descrito pelos romances de Machado, ambientados no Rio de Janeiro urbano do oitocentos. Nesse ponto, nos parece que o Bruxo irá adaptar mais um fragmento do mito da Helena espartana à composição da sua. Como já salientamos, a Helena grega foi o motivo de uma das maiores guerras da Antiguidade Clássica, a guerra de Troia, que, conforme salienta Brandão (2012), tem sua gênese em um juramento feito entre os pretendentes da belíssima moça de defender a honra do escolhido por ela:

Quando uma verdadeira multidão de pretendentes à mão de Helena assediava a princesa, Tindaro, a conselho do solerte Ulisses, ligou-os por dois juramentos: respeitar a decisão de Helena na escolha do noivo, sem contestar a posse da jovem esposa e se o escolhido fosse, de qualquer forma, atacado, os demais deviam socorrê-lo (BRANDÃO, 2012, p. 90).

Ora, assim como o pacto selado entre os pretendentes à mão da mais bela mulher da Hélade, o qual garantia a segurança do escolhido como esposo pela princesa, o testamento deixado pelo Conselheiro Vale traria a mesma sensação de segurança econômica e moral ao futuro marido da jovem e muito bela Helena – alçada socialmente à condição de princesa após esse fato jurídico. Tal pacto, entretanto, fora dos contornos aristocráticos do mundo grego arcaico, se dá nos termos da complexa rede socioeconômica do Brasil do Segundo Reinado, segundo os quais o conselheiro dita as normas aos demais membros de sua família. Nesses

termos, na figura do *pater familias*, decide ele unilateralmente pela proteção de Helena e – por que não o dizer? – indiretamente também de seu futuro “escolhido”, garantia das credenciais que o nome Vale possuía (mais uma vez a onomástica machadiana fala por si), dada a herança material que a jovem asseguraria com a adoção oficializada.

Dando sequência à reescrita dos mitos gregos em seu romance, Machado se reportará ao episódio do rapto de Helena espartana. A tradição mítica, em sua versão mais conhecida, entrecruza a história da seguinte maneira: quando Afrodite garantiu a Páris o amor da mais bela mulher do mundo, após este declará-la possuidora da maior beleza entre as deusas presentes no casamento de Peleu e Tétis, o príncipe troiano estava desde então destinado ao amor da esposa de Menelau. Segundo Brandão (2012, p. 113), “da cidadela de Ílion, em companhia de Eneias, partiu Alexandre para Esparta, em busca de Helena”. Aí foi recebido por Menelau, mas o rei de Esparta precisou viajar a fim de prestar homenagens a um parente falecido; em seguida, entregou os hóspedes aos cuidados da esposa, que, apaixonada, reuniu todos os tesouros que pôde e fugiu com Páris, deixando em Esparta sua filha Hermíone, ainda uma criança:

Quando o príncipe Páris ou Alexandre raptou Helena, Menelau, a quem ela escolhera por marido, pediu auxílio a seu irmão Agamêmnon, o poderoso rei de Micenas, que também estava ligado a Menelau por juramento. Agamêmnon foi escolhido comandante supremo da armada aqueia, seja por seu valor pessoal, seja porque era uma espécie de rei suserano, dada a importância de Micenas no conjunto do mundo aqueu, quer por efeito de hábil campanha política. Convocados os demais reis ligados por juramento a Menelau, formou-se o núcleo da grande armada destinada a vingar o rapto de Helena e atacar Troia, para onde Páris levara a princesa (BRANDÃO, 2012, p. 90-91).

No encadeamento dos mitos relativos à guerra de Troia, a carga de tragicidade da história entre gregos e troianos começa com o gesto inaugural do rapto de Helena, prometida a Páris por Afrodite. Esse episódio em particular – o gesto do rapto –, conforme dele falam diferentes versões dos mitos gregos antigos em torno da personagem, vai ser revisitado por Machado em dois momentos particulares de seu romance.

No primeiro deles, temos não um rapto em si, mas o seu planejamento. Mendonça, amigo de Estácio que estava enamorado de Helena, pondera as (des)vantagens de pedir ou não sua mão, pois “dever a esposa à evocação do nome do conselheiro equivalia a um rapto” (ASSIS, 2006b, p. 349). Machado se vale do mesmo substantivo, “rapto”, abstratizando, porém, em seu romance o que era concreto no mito antigo, dado que Mendonça tem receio de raptar o sobrenome, e não propriamente Helena. Em termos socioeconômicos, observe-se aqui a alusão de Machado ao tema do casamento de interesse, ao qual o autor já havia dedicado o romance anterior, *A mão e a luva*. Mais à frente, no mesmo capítulo, Estácio, em conversa com a irmã, tratando da decisão de ela casar-se ou não com Mendonça, indaga em tom de ciúme: “a tua felicidade exige que esse homem venha cá, que te cases com ele, que nos fujas?” (ASSIS, 2006b, p. 350). Pela estilização dos mitos gregos, tanto a ideia do rapto quanto a da fuga permeiam a expectativa do leitor nesse ponto do romance, a partir das artimanhas criadas pelo narrador. Machado, contudo, inverterá a lógica de ação da sua Helena em contraste com a espartana ao apresentar o desenlace da história: a Helena machadiana não só não foge com um amante, como não se casa com ninguém, ainda que confesse que ama a um certo homem; além disso, revelado o segredo de sua paternidade, sua origem humilde, tudo corroborará para o desencadeamento de sua tragédia pessoal, envolvida pela vergonha da suspeita alheia sobre seus reais interesses junto à família Vale, o que culminará em sua depressão e, finalmente, em sua morte. No diálogo intertextual, não há só presenças, mas também estratégias de silenciamento: o romancista afasta-se aqui de alguns episódios fundamentais da história da Helena espartana, que foge, se casa, usurpa alguns bens e desencadeia uma série de tragédias. Machado, portanto, subverte em parte o sentido do mito grego, propondo o desfecho em outra direção: o do sufocamento moral e subsequente morte da inocente Helena por uma sociedade patriarcal, que encontra agentes determinados a impedir a ascensão social dos membros das camadas menos abastadas, tal como agem dentro do romance a fria D. Úrsula, o amargo Dr. Camargo, para o que não deixa de corroborar o espírito do indeciso Estácio.

O *topos* do rapto de Helena não termina ainda, retornando páginas adiante, quando aparece na narrativa o pai biológico de Helena, elevando

ao grau máximo a carga dramática do romance.⁴ Em dois capítulos construídos, praticamente na totalidade, em estrutura de diálogos (os de número XXV e XXVI), Salvador, ao ter de explicar-se perante o Padre Melchior e Estácio sobre a natureza de sua “relação” com Helena, trará à tona as verdades trágicas que envolvem os episódios relativos à infância de sua filha legítima; confessa, inclusive, que não estava ausente de seu espírito até mesmo “empregar a violência”, se preciso, para raptar a própria filha, após descobrir-se traído e abandonado pela mulher, como confessa a seus desconfiados interlocutores, no desvendar de um dos mistérios sobre os quais Machado constrói a trama:

Dois dias depois da carta de Ângela, escrevi-lhe pedindo meia hora de conversação; nada mais. Ângela concedeu-me a entrevista. Meu plano era arrebatá-la Helena; ela parece que o previu, recebendo-me sozinha, no jardim, às nove horas da noite. [...] “Meu fim, declarei eu, é só um: levar Helena; Helena é minha filha, não quero deixá-la entregue a seus maus exemplos.” [...] Cedi aparentemente. Minha resolução estava assentada [...].

– Segundo rapto, observou o padre. O senhor condenava-se a só adquirir vislumbre de felicidade por meios violentos.

– Tem razão, respondeu Salvador com tristeza; um abismo chamava outro abismo. Felizes os que sabem o caminho reto da vida e nunca se arredaram dele! Quis arrebatá-la Helena; espreitei-a noite e dia. Não a via nunca; a própria casa rara vez tinha uma porta ou janela aberta. Havia ali o recato e o mistério (ASSIS, 2006b, p. 375).

Além de querer raptar a filha, Salvador já havia primeiramente raptado Ângela, com quem fugira romanticamente ao desejo contrário do pai dele, que insistia na separação do casal. É importante frisar que a ideia do duplo rapto (apontado na voz do Padre Melchior) não passou despercebida ao romancista brasileiro, que colheu certamente o tema não só em Homero, mas também na tradição mitopoética posterior,

⁴ Embora não caiba, nos objetivos deste artigo, o desenvolvimento da tragédia que paralelamente à de Helena assola a vida de seu pai, Salvador, gostaríamos de registrar aqui esse fato, assinalando que Machado desenvolveu com grande maestria o tema do trágico a partir das confissões feitas pelo personagem, com cores tão tristes e verossímeis como as observadas na longa confissão feita a Estácio e ao Padre Melchior.

que apresentava multifacetadas lendas em torno da figura da rainha de Esparta:

Pois bem, essa personagem mítica especial, Helena, foi raptada uma primeira vez pelo herói ateniense Teseu, que a conduziu a Afidna, na Ática, e a confiou à sua mãe Etra. Mas quando Teseu e seu amigo inseparável, Pirítoos, desceram ao Hades para raptar Perséfone [...] os Dioscuros atacaram Afidna, levando de volta sua irmã e como cativa a mãe de Teseu, Etra, que [...] foi conduzida para Troia por Helena, quando de seu segundo rapto por Páris (BRANDÃO, 2012, p. 118).

Em relação ao duplo rapto, então, ao mesmo tempo em que se vale desse mesmo fragmento do mito para a composição de sua narrativa, Machado desloca seu sentido original, reorganizando as posições ocupadas pelos personagens de seu romance nos seguintes termos: Ângela, “cuja beleza foi a causa, a um só tempo, da má e boa fortuna” de Helena (ASSIS, 2006b, p. 372), é raptada por Salvador; após um período de relativa felicidade, abandona-o furtivamente para viver uma paixão com o Conselheiro Vale, tentando inclusive enganar a ele e a Helena sobre o destino do verdadeiro pai da menina – que se ausentara do Rio por motivos particulares e urgentes –, dizendo-o morto. Ato contínuo, Salvador, ao retornar à cidade, sabedor desses episódios como testemunha ocular escondida, planeja o rapto de Helena. Como elo comum entre a tradição mítica grega e o seu terceiro romance, Machado utiliza o elemento trágico que circunda personagens e enredos.

4 Concluindo: de como ser nacional, mesmo com assuntos gregos

A essa altura do trabalho, uma pergunta se faz pertinente: como explicar o interesse particular de Machado em fazer tantas citações, estabelecer reiteradamente tantos diálogos com os fragmentos da cultura clássica, como faz o autor, não apenas em *Helena*, mas em toda a sua obra ficcional? A indagação se torna mais pertinente, entretanto, se levarmos em consideração a tendência geral, observada a partir da estética romântica (correspondente ao período em que Machado escreve seus primeiros contos e romances) de desvalorização dos *topoi* de resgate da Antiguidade Clássica, utilizados majoritariamente pelos escritores

européus e americanos, desde o Humanismo até o Arcadismo. Entre outras estratégias dessa estética, estava incluso o engendramento de um processo consciente de silenciamento da mitologia e da história greco-romanas por parte dos literatos. Machado, contudo, escolherá a via contrária a essa tendência, promovendo um “resgate da noção clássica da *aemulatio*, que o levou a desenvolver a poética da emulação”, conforme observou argutamente João Cezar Rocha (2013, p. 11).

Uma resposta qualificada para a questão, acreditamos, está explícita na posição que o próprio escritor adotou, na *persona* do crítico literário, papel em que foi aclamado (cumpre ressaltar) publicamente por um romancista da envergadura de José de Alencar. Gostaríamos de citar, então, para concluir, dois trechos da crítica machadiana que explicam, a nosso ver, a relação de proximidade que Machado estabeleceu como ficcionista com o amplo legado deixado *lato sensu* pelos autores gregos e romanos, herança de um sistema literário com o qual dialoga o cânone ocidental. Ambos se encontram no texto intitulado “Notícia da atual literatura brasileira”, também conhecido como “Instinto de nacionalidade”. Nele, defende Machado que nacionalismo não deve ser confundido com localismo, sobretudo no caso de países jovens com uma “literatura nascente”, como era o Brasil de seu tempo, expressando-se nesses termos:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, *ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço*. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra de cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (ASSIS, 2006a, p. 804, grifos nossos, exceto em *scotticismo*).

Da teoria à práxis, os nortes da advertência do Machado crítico literário são executados pela pena do Machado romancista/contista. O primeiro defende que todo escritor nacional deve gozar de liberdade

para falar de “assuntos remotos no tempo e no espaço”, sem que incorra no problema de ser visto como “menos brasileiro” se comparado a determinados autores da época que priorizavam temáticas ligadas à chamada “cor local”, como o tema do indianismo, por exemplo. De fato, é o que buscará exercer o segundo com a pena em punho. Na perspectiva da ficção machadiana, portanto, Grécia e Roma, tão afastadas no tempo e no espaço (e que lhe chegam às mãos por meio de uma transmissão irregular, em que a tradução para as línguas modernas é a via primária de recepção), se fazem próximas, isto é, legíveis, por meio das estratégias narrativas de composição do enredo e, sobretudo, da caracterização dos personagens, baseadas na ressignificação desses textos produzidos na Antiguidade. Seja por meio da estilização – como acontece nos mitos presentes em *Helena* aqui analisados –, seja por meio da paródia, as relações dialógicas que Machado estabelece com os mitos gregos e romanos revitalizam os clássicos antigos e, mantidas as regras de funcionamento dessa poética, fazem surgir o clássico moderno. Essa noção ampla de uma literatura universal, em que a reescrita de determinados temas e situações perpassa o próprio fazer literário em si, era bastante clara para Machado, que já possuía, aos 34 anos de idade, uma visão bastante acurada de uma questão fulcral para a arte literária brasileira (não apenas de ontem, mas também de hoje):

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 2006a, p. 809).

Se pensarmos o êxito que o escritor terá ao longo de uma vida inteira dedicada às Letras brasileiras, em que jamais abandonará o diálogo com Grécia e Roma (para não falar em outras matrizes antigas, como a judaico-cristã, por meio das releituras que operará da *Bíblia*), como demonstra a sua vasta produção literária, concluímos que, desde os primeiros escritos, Machado soube reconhecer o justo valor dos autores da Antiguidade Clássica para o enriquecimento do “pecúlio comum”. *Helena*, não só pelo nome, mas também por isso, é um dos exemplos mais claros do amadurecimento de um processo *antropofágico* segundo o qual Machado devorou com prazer outros clássicos que avidamente leu, estilizou, subverteu e reescreveu.

Agradecimentos

À FAPEMIG, pelo financiamento do Projeto “Reminiscências da cultura clássica em Helena, de Machado de Assis” (PROBIC/UFV/DLA, 2014-2015), que permitiu a realização do presente trabalho.

À Professora Neiva Ferreira Pinto, sem cujos estímulos esta pesquisa não teria tomado a dimensão que tomou.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a. v. 3: Poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário, p. 803-809.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b. v. 1: Romances.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 157-238.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 1.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Edição e revisão de Teotonio Simões. [S.l.]: Ebooks Brasil, 2009a. *E-book*. Digitalizado e editado a partir do v. XXI dos Clássicos Jackson, de 1950; da edição de 1874 da Typographia Guttemberg; do exemplar da Harvard College Library, e da edição disponibilizada na *web* pelo grupo Quatro Contra Troia. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Edição e revisão de Teotonio Simões. [S.l.]: Ebooks Brasil, 2009b. *E-book*. Digitalizado e editado a partir da 3. ed. da Biblioteca Clássica, da Atena Editora. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

MARTINS, Edson Ferreira. Afrodite nos trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance *A mão e a luva*, de Machado de Assis. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 37-62, 2015.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

De Machado a Erico, o jornal e a revista na criação literária

From Machado to Erico, the newspaper and the magazine in creative writing

Márcio Miranda Alves

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul / Brasil

mmalves2@ucs.br

Resumo: A contribuição dos jornais para a literatura brasileira, como fonte de pesquisa no processo de criação literária, consiste em um campo de estudos ainda pouco explorado. Nesse sentido, este artigo propõe introduzir o tema a partir de análises das obras *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. O objetivo dessa reflexão é demonstrar a importância da imprensa como referência para as representações históricas na literatura, seja para a definição de marcos temporais ou para associar o enredo ao contexto jornalístico, bem como abrir novas possibilidades de pesquisas em fontes primárias.

Palavras-chave: literatura brasileira; fontes primárias; jornalismo; Machado de Assis; Erico Verissimo.

Abstract: The contribution of newspapers to Brazilian literature as a source of research throughout the process of creative writing consists in a field of study still unexplored. Along these lines, this paper intends to introduce the subject by means of analysing the works *Esau e Jacó* and *Memorial de Aires*, by Machado de Assis, *Os sertões*, by Euclides da Cunha, and *O tempo e o vento*, by Erico Verissimo. This reflection aims at demonstrating the importance of the press as a reference for historical

representations in literature, be it for defining time frames, be it for linking the plot with the journalistic context. It also aims at pointing out new possibilities of research concerning primary sources.

Keywords: Brazilian literature; primary sources; journalism; Machado de Assis; Erico Verissimo.

Recebido em 19 de dezembro de 2015.

Aprovado em 23 de maio de 2016.

As aproximações entre literatura e jornalismo não são nenhuma novidade no âmbito dos estudos de comunicação e de letras. De regra, esses estudos apontam a relação entre o fazer jornalístico e a produção literária, ficcional ou não, como a crônica, o romance de folhetim, o romance-reportagem, a poesia e a narrativa curta. Pesquisas dessa ordem não raro destacam a biografia de escritores que em algum momento da vida precisaram da imprensa para sobreviver e, com seu prestígio, ajudaram a ampliar as tiragens e a qualificar os títulos de jornais e revistas, principalmente nos grandes centros urbanos. Em síntese, a maioria dessas reflexões parte sempre da contribuição da literatura e dos literatos para o jornalismo, procurando destacar as formas como a imprensa se aproveitou do interesse do público por temas literários.

O que ainda pouco se falou foi sobre essa troca em um sentido contrário, isto é, a importância do jornalismo para a literatura de ficção brasileira, mais especificamente como fonte primária para o processo de criação literária. Nesse caso, não convém ignorar as relações pessoais e profissionais entre escritores e imprensa, que vêm desde o século XIX. Se por um lado o romance fornece à imprensa um meio eficaz de prender os leitores com histórias do tipo “continua amanhã”, por outro a prática jornalística e o conteúdo noticioso também acabam alimentando o elemento ficcional. Nesse sentido, procuro lançar algumas bases para um estudo mais profundo sobre a imprensa como fonte de pesquisa para a escrita ficcional brasileira, de Machado de Assis a Erico Verissimo. Essa delimitação não se refere a um período histórico, que abarcaria aproximadamente um século, mas, mais do que isso, a um modelo de narrativa que recorre à imprensa como fonte de pesquisa ou, ainda, que

encontra nos meandros das redações e nas relações entre leitor e texto noticioso excelentes motivos de representação.

João do Rio realizou uma pesquisa em 1905, reunida mais tarde em livro (RIO, 1994), na qual busca saber a opinião dos escritores brasileiros a respeito das relações entre literatura e jornalismo. Uma das perguntas repetidas a todos os entrevistados foi a seguinte: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” Embora cada um tenha interpretado a questão à sua maneira, já que o entrevistador não define com precisão o sentido de jornalismo, as opiniões são divididas. Félix Pacheco, Silva Ramos, Frota Pessoa, Sousa Bandeira e Afrânio Peixoto fazem muitas restrições, mas ao final aprovam a literatura feita em jornal, a qual mesmo sendo produzida de maneira apressada lucra, por outro lado, com a difusão. Silvio Romero, Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque são favoráveis sem nenhuma restrição. Já Luís Edmundo, Elísio de Carvalho, Pedro de Couto, Inglês de Sousa e Gustavo Santiago são inteiramente contrários por considerarem essa relação incompatível com a arte.

Medeiros e Albuquerque interpreta a situação nos seguintes termos:

É certo que a necessidade de ganhar a vida em misteres subalternos de imprensa (sobretudo o que se chama ‘a cozinha’ dos jornais; a fabricação rápida de notícias vulgares), misteres que tomam muito tempo, pode impedir que os homens de certo valor deixem obras de mérito. Mas isso lhes sucederia se adotassem qualquer outro emprego na administração, no comércio, na indústria... O mal não é do jornalismo: é do tempo que lhes toma um ofício qualquer, que não os deixa livres para a meditação e a produção (RIO, 1994, p. 76).

As respostas dos escritores entrevistados deixam perceber que, pelo menos naquele momento, não havia uma percepção clara da influência do jornal na “forma” literária nacional. A polêmica, se podemos encarar dessa forma, girava em torno da validade ou não de o artista submeter o seu trabalho a uma rotina de produção que visava ao lucro. Como nessa época, pelo menos para os literatos, o lucro tinha mais a ver com uma questão de sobrevivência do que com acúmulo de bens, nada mais natural que Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque,

Coelho Neto, Euclides da Cunha e o próprio João do Rio, entre muitos outros, fizessem da imprensa um meio de vida, sem que essa condição implicasse questionamentos morais ou de valor estético.

Já no início dos anos de 1860, Machado de Assis passava pelas redações de revistas literárias e de outros gêneros, nas quais publicava poemas, crônicas teatrais, traduções e um ou outro conto. Em 1861, Machado integra a equipe de redação do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, primeiro como redator do noticiário e repórter do senado e alguns meses mais tarde como cronista de assuntos do cotidiano, quando começa a exercitar a sua habilidade de prosador. Seria difícil mensurar o quanto a observação praticada na atividade jornalística durante a juventude colaborou para a formação do escritor maduro. No entanto, não resta dúvida de que o romance do século XIX tem reflexos da publicação seriada em folhetins, tanto no ritmo quanto na sequência lógica da narrativa, como aponta Tinhorão (1994, p. 30).

Analisando por esse prisma, a influência do romance-folhetim na forma da novelística brasileira adquire uma importância inegável, mesmo que ela se limite à técnica do corte nos capítulos. Isso porque, no processo editorial de publicação “capítulo a capítulo”, a criação literária sofre interferências por conta da necessidade de se manter viva a atenção dos leitores. Não por acaso existem situações, como em Machado de Assis, em que as edições em livro trazem muitas diferenças em relação à versão do folhetim. Sobre esse aspecto, Gledson (1986) mostra a complexidade narrativa de *Quincas Borba* e os motivos pelos quais o romance não funcionou quando publicado em folhetim na revista *A Estação*, do Rio de Janeiro. Segundo Gledson (1986, p. 66), o romance “é estruturado de maneira muito mais complexa, e seus significados funcionam no curso de trechos muito mais longos”. Além disso, a publicação na revista sofre uma interrupção entre julho e novembro de 1889, período em que Machado decide promover mudanças interligadas “tanto na forma quanto no conteúdo do romance” (GLEDSON, 1986, p. 75). Esses impasses de Machado levam a uma versão em livro em muitos pontos diferente daquela publicada em folhetim. Por isso, se levarmos em consideração que muitos escritores não tiveram a mesma preocupação de Machado de Assis de promover modificações na narrativa para a edição em livro, temos uma medida do reflexo do “modelo jornal” na fatura do romance brasileiro do século XIX.

Menos visíveis do que essas questões estruturais, que passam por elementos técnicos, são as notícias que ajudam os romancistas na composição do quadro histórico de um momento específico. Isso porque o escritor, em seus atributos de ficcionista, tem a liberdade de fazer referência ou não ao jornal ou aos jornais de onde tirou certa informação. Se a tarefa de identificar fontes primárias em textos ficcionais parece fácil em Erico Verissimo, como veremos mais adiante, no caso de Machado de Assis isso tem uma configuração mais complexa. Muito embora a obra ficcional de Machado esteja carregada de historicidade,¹ a partir da qual se pode “estudar” um período de profundas transformações na sociedade brasileira, o escritor mostra-se escorregadio no que toca a fontes documentais. As referências a elementos tirados da realidade, quando ocorrem, restringem-se a nomes de escritores e pensadores, obras literárias e datas significativas, indicadores sobre os quais John Gledson (1986) já se dedicou com muita propriedade. Também podemos localizar títulos de almanaques e revistas, estes com menor frequência. De qualquer forma, Machado de Assis acompanhava a publicação periódica com interesse e foi, de fato, um homem de imprensa, tanto que publicou contos e crônicas em jornais e revistas durante praticamente toda a sua vida. Não estranharia, portanto, se o conteúdo jornalístico diário servisse de orientação ao escritor para o tratamento de certos temas. Afinal, não havia naquele momento um retrato mais fiel dos dramas e das tensões sociais do que aquele produzido nas redações.

Para fins de análise pontual, parto do romance *Esau e Jacó*, publicado em 1904. A história de rivalidades inconciliáveis entre os irmãos Pedro e Paulo revela, em um plano mais aberto, as contrafações de dois modelos de governo, o imperial e o republicano. Os últimos anos do poder imperial e o nascimento da República são narrados a partir da percepção dos dois irmãos, inimigos nos temas políticos e sentimentais.

É lógico pensar que Machado de Assis acompanhava pela imprensa da época a agitação política que tomava conta do país. No entanto, são poucas as indicações que permitem localizar na narrativa transposições diretas de textos de jornais. No capítulo 106, “Ambos quais?”, ocorre o seguinte diálogo entre os irmãos e o conselheiro Aires.

¹ Historicidade entendida aqui como aquela que “dá conta, por um lado, da visão do mundo que o texto contém, e, por outro lado, assegura sua vigência na experiência de diferentes leitores em diferentes momentos” (CHAVES, 2004, p. 17).

– Que é?

– Não sei; uns falam de manifestações ao Marechal Deodoro, outros de conspiração contra o Marechal Floriano. Há alguma coisa.

Natividade pediu aos filhos que se não metessem em barulhos; ambos prometeram e cumpriram. Ao ver o aspecto de algumas ruas, grupos, patrulhas, armas, duas metralhadoras, Itamarati iluminado, tiveram a curiosidade de saber o que houve e havia; vaga sugestão, que não durou dois minutos. Correram a meter-se em casa, e a dormir mal a noite. Na manhã seguinte os criados levaram os jornais com as notícias da véspera.

– Veio algum recado de Andaraí? Perguntou um.

– Não, senhor.

Ainda quiseram ler, por alto, alguma cousa. Não puderam; estavam ansiosos de sair de casa e saber notícias da noite. Posto levassem os jornais consigo, não leram claramente nem seguidamente. Viram nomes de pessoas presas, um decreto, movimento de gente e de tropas, tão confuso tudo, que deram por si na casa de D. Rita, antes de entender o que houvera. Flora ainda vivia (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1079).

Os eventos a que se refere o narrador de *Esau e Jacó* têm a ver com a Revolta da Armada e o estado de sítio decretado por Floriano Peixoto em 1892. Na condição de vice-presidente, Peixoto havia assumido a presidência da República transitoriamente, após a renúncia de Deodoro da Fonseca, e deveria convocar eleições diretas, conforme dispositivo constitucional. Com a recusa de Floriano, oficiais do Exército e da Marinha questionam a legitimidade de sua permanência no poder e exigem a realização de eleições. Outros opositoristas, entre eles senadores, jornalistas e altos oficiais militares, também manifestam-se contra Floriano. No dia 10 de abril daquele ano, Floriano Peixoto declara estado de sítio e suspende as garantias constitucionais por 72 horas, com a justificativa de que houve crime de sedição e de que as forças armadas revoltaram-se contra as instituições nacionais. Coincidindo a morte de Flora com a inusitada situação política, o narrador encontra um motivo para irônicas comparações no capítulo 107, “Estado de sítio”. Para ele não há novidade nos enterros, mas aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio.

[...] Bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1080).

Nesse trecho podemos conjecturar que o narrador machadiano aponta propositalmente para uma analogia que fica sujeita a diferentes interpretações. O “enterro” pode tanto ser o de Flora como o da liberdade, vitimada pelo estado de sítio. De qualquer forma, não seria forçar demais a nota perceber nesses extratos um clamor de tom jornalístico, como se o escritor tivesse acompanhado tudo sofregamente pelos jornais e transmitido essa experiência ao narrador. Salvo engano, esses episódios ainda não estavam registrados nos livros de história no ano de publicação de *Esau e Jacó*, tampouco Machado poderia ter estado em tantos lugares ao mesmo tempo para perceber “grupos, patrulhas, armas, duas metralhadoras, Itamarati iluminado”. Resta arriscar que os jornais serviram de alguma forma como fonte de pesquisa para Machado de Assis representar de maneira fiel os acontecimentos políticos da época.

Em *Memorial de Aires* as relações entre narrador e história são ainda mais distantes. Em seu diário, o Conselheiro Aires até faz algumas referências a fenômenos históricos de sua época, mas parece evitar uma demarcação temporal pautada pelos acontecimentos. O interesse do conselheiro está todo voltado para a família Aguiar. Mesmo assim, em certo momento ele anota:

24 de maio, ao meio-dia

[...] Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais. Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti. Isto me lembra que, em plena diplomacia, quando lá chegou a notícia daquela vitória nossa, tive de dar esclarecimentos a alguns jornalistas estrangeiros sequiosos de verdade (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1122).

Essa batalha ocorreu em 24 de maio de 1866, em solo paraguaio, durante a Guerra do Paraguai. Foi a maior e mais decisiva, na medida em que definiu a derrota das forças de Francisco Solano López. Em 1888, ano do diário do conselheiro, lembravam-se, portanto, os 22 anos do confronto. Basta um olhar na capa dos jornais cariocas daquele dia para confirmar a informação referenciada pelo conselheiro. O jornal *O Paiz* apresenta em letras tímidas o título “Batalha de Tuyuty”, de matéria na qual se destaca: “no dia de hoje todo o coração patriota pulsa mais acalorado ao lembrar-se de um dos feitos mais gloriosos que a nossa história registra” (BATALHA..., 1888b, p. 1). A *Gazeta da Tarde*, por sua vez, atribui ao assunto maior importância, com o título chamativo de “Batalha de 24 de maio”. No centro da página, um anúncio intitulado “Ao Exército”, com um crucifixo logo acima do título e os seguintes dizeres em latim: “Sunt visi decedere... non periere... quiescunt Hocce die Patriae qui nomen ad astra tulerunt” (BATALHA..., 1888a, p. 1).

Às notícias referidas pelo conselheiro, segue um comentário seu:

[...] Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a Terra continuará a girar em volta do Sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha de Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena bradará do fundo do abismo aquela palavra de prece de Renan: “Ó abismo! Tu és o deus único!” (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1122).

O interesse de Aires pelas notícias dos jornais revela, nesse caso, ter mais a ver com uma postura de ceticismo frente aos grandes eventos históricos do que de fato uma interação com os problemas de seu tempo. Também reforça certa dose de desânimo e melancolia com a vida, aspectos já lembrados em abordagens anteriores (FRITOLI, 2007). Para Aires, é uma questão de tempo para as comemorações em torno da Batalha de Tuiuti caírem no esquecimento, virem a ser suplantadas por outros acontecimentos, que por sua vez também serão esquecidos. Dessa forma, as folhas noticiosas assumem o papel de reafirmar o que ainda não foi esquecido e para lembrar, pela ausência, o que não tem mais importância.

Em outras situações registradas no diário, o jornal serve a Aires como um ponto de apoio à verossimilhança de seu relato. As informações parecem ser fruto da imaginação do narrador, que coloca tudo na conta da imprensa. Para o leitor, fica a sensação de que tudo de fato aconteceu conforme anotado na agenda. Em outras palavras, se o jornal publicou o fato, logo deve ser verdade. O trecho a seguir ilustra essa situação:

21 de maio

Ontem escrevi à mana Rita anunciando-lhe a morte do homem, e hoje de manhã abrindo os jornais, dei com a notícia de haver falecido ontem o leiloeiro Fernandes. Chamava-se Fernandes. Sucumbiu a não sei que moléstia grega ou latina. Parece que era bom chefe de família, honrado e laborioso, e excelente cidadão; a *Vida Nova* chama-lhe grande, mas talvez ele votasse com os liberais (ASSIS, 1997, v. 1, p. 1120).

Aqui fica evidente o tom irônico do conselheiro em relação às práticas demasiado elogiosas dos jornais e revistas. Se a *Vida Nova* de fato existiu, não se pode identificar. Acredito que seja um nome fictício, bem como o do leiloeiro Fernandes. Aires coloca em dúvida as qualidades do morto porque a *Vida Nova*, sendo uma revista (ou jornal) liberal, naturalmente faria o elogio de seu companheiro. Se essa prática não deixa de ser corriqueira na imprensa dos dias atuais, imagine-se em princípios do século XX, quando a imprensa política assumia uma função importante na promoção das ideologias em voga. De qualquer forma, o fato é que Machado, além de fazer do jornalismo uma fonte primária, também recorre a ele como um motivo de representação.

Seguindo as pistas dessa relação entre jornal e ficção de forma cronológica, chegamos a Euclides da Cunha, enviado especial a Canudos a serviço do jornal *O Estado de S. Paulo* e adido ao estado-maior do ministro da guerra. Para escrever *Os sertões*, Euclides da Cunha utiliza observações e apontamentos feitos *in loco* e uma série de fontes, que passa por livros, relatos, documentos oficiais, cartas, telegramas, relatórios, depoimentos e monografias, entre outros (ANTUNES, 2005, p. 180). Além desses documentos, Euclides também se baseia no noticiário da imprensa, no qual encontra informações essenciais sobre a vida de Antônio Conselheiro e a própria guerra. Ele mesmo confirma no “Diário de uma expedição” (CUNHA, 1996, v. 2, p. 521) ter consultado “um

documento relativamente moderno mas altamente expressivo dos últimos acontecimentos”, o qual se trata de “um jornal modestíssimo e mal impresso, a *Pátria*, de São Félix de Paraguaçu – nº 38, de 20 de maio de 1894.” A Euclides interessa um artigo intitulado “Ainda o Conselheiro”, cujo conteúdo refere-se a uma carta recebida de um negociante de Monte Santo e do qual transcreve trechos que julga serem os principais.

Em *Os sertões*, no capítulo “O homem”, Euclides destaca uma notícia sobre Antônio Conselheiro, publicada na *Folhinha de Laemmert*, de 1877, e deixa a fonte explícita em uma nota de rodapé (CUNHA, 1979, p. 124). A *Folhinha de Laemmert* era uma impressão anual de grande tiragem, editada pela Tipografia Universal, empreendimento dos alemães Eduardo e Henrique Laemmert – diretores também do *Almanaque Laemmert*. A *Folhinha* começou a circular em 1839, segundo ano das atividades da tipografia.²

A informação da *Folhinha* traz o seguinte:

Apareceu no sertão do norte um indivíduo, que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que impõe à ignorância e à simplicidade. Deixou crescer a barba e cabelo, veste uma túnica de algodão e alimenta-se tenuemente, sendo quase uma múmia. [...] Revela ser homem inteligente, mas sem cultura (CUNHA, 1979, p. 124).

Já em “A luta”, mais precisamente em relação à Quarta Expedição, aparecem citações referenciadas dos jornais *Gazeta de Notícias*, *O País*, *O Estado de S. Paulo*, do *Jornal do Brasil* e do *La Nación*, de Buenos Aires, todas em notas de rodapé (CUNHA, 1979, p. 260-261; 346). Dos jornais brasileiros, sem indicar a data da edição, Euclides retira trechos que exemplificam o discurso unilateral que encarava a revolta de

² De acordo com Donegá (2012, p. 19), as *Folhinhas Laemmert* eram, no início, quatro – Folhinha com as novas máximas do Exmo. Marquês de Maricá, Folhinha joco-séria em verso e prosa, Folhinha com um ramallete de novelas e romances e Folhinha judiciária com o código do processo criminal –, mas atingiram a marca de vinte tipos diferentes em menos de dez anos. Em 1869 haveria cerca de 65 tipos de *Folhinha Laemmert*. Por conta da variedade, a tarefa de localizar a edição que publicou o referido texto acerca de Antônio Conselheiro tornou-se infrutífera.

Canudos como um movimento monarquista ameaçador da segurança da República. Nas palavras de Euclides, doutrinava-se sob essa perspectiva em “qualquer jornal daqueles dias”, e a opinião nacional “esbatia-se de tal modo na imprensa. Na imprensa e nas ruas” (CUNHA, 1979, p. 260). Cita Euclides que *O Estado de S. Paulo*, o mesmo para o qual ele vai “cobrir” os embates em Canudos, afirma em suas páginas: “Trata-se da Restauração; conspira-se; forma-se o exército imperialista. O mal é grande; que o remédio corra parselhas com o mal. A monarquia arma-se? Que o presidente chame às armas os republicanos” (CUNHA, 1979, p. 260). Ainda, nas “Notas do autor”, Euclides da Cunha faz referência a consultas na *Revista do Centro de Letras e Artes*, de Campinas, e no jornal carioca *Correio da Manhã*.

Assim, o conteúdo jornalístico, ainda que nem sempre esteja referenciado como fonte explícita, foi essencial para a fatura final de *Os sertões*, na medida em que – mesmo estando presente no local dos acontecimentos – Euclides precisou cercar-se de outras fontes para apresentar um quadro o mais completo possível tanto do conflito armado quanto da repercussão em meio à sociedade civil. Como referência implícita, os jornais contribuíram de certa forma para direcionar o entendimento de Euclides sobre o embate, visto que o escritor pôde comparar as versões propagadas à época e chegar às suas próprias conclusões a partir da experiência pessoal.

Por conta disso, Euclides relaciona-se com a imprensa mais como um historiador do que como um romancista. Diferentemente de Machado, ou de Erico Verissimo, como veremos, Euclides utiliza a matéria de jornal na concepção da narrativa e dá crédito à fonte. Nesse caso, ele deixa clara a sua intenção de reproduzir determinado relato da imprensa, sem que exista a necessidade de o leitor conferir na fonte primária a veracidade da informação.

Por uma via diferente, outros escritores do início do século passado também fizeram da imprensa uma fonte de criação, mesmo que isso não tenha ocorrido como uma prática de “pesquisa”. Em um momento em que o jornal passa a adquirir um caráter comercial, cada vez mais identificado com as práticas capitalistas em sua relação com leitores, colaboradores e anunciantes, nada mais natural que os escritores explorarem essa realidade, com mais ou menos profundidade, no contexto de representação da sociedade brasileira.

Coelho Neto, por exemplo, foi um assíduo colaborador de jornal e não deixa de explorar esse universo em algumas de suas obras. Em *A conquista* (1899), literatos que atuam na imprensa transitam pela boemia dos jornais e dos cafês e buscam prestígio criando uma revista própria. Lima Barreto aprofunda-se ainda mais no universo jornalístico em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, publicado inicialmente em Portugal, em 1909. O romance satiriza de forma áspera a imprensa da época, formada por homens mesquinhos e corruptos, facilmente identificados nas figuras de jornalistas e críticos do jornal *Correio da Manhã*. Jorge Amado, em *O país do carnaval*, de 1931, questiona a militância política de intelectuais infelizes e fracassados que cultuam a imagem de Pedro Ticiano, um jornalista decadente com uma visão de mundo peculiar. Juntos, eles fundam o *Estado da Bahia*, um jornal de “combate” dividido entre os interesses políticos e a isenção crítica. Por fim, em *Angústia*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1936, a empregada do protagonista Luís da Silva, Vitória, acompanha todos os dias pela imprensa os informes de chegadas e partidas dos navios.

Evidentemente a lista de romances que abordam o jornalismo como alegoria, sátira ou instrumento auxiliar na representação de um determinado período da história não se esgota nesses poucos exemplos, que servem nesse momento apenas para indicar uma transição em direção ao método de Erico Verissimo em sua composição literária.

Ao contrário do que acontecia com os escritores das gerações anteriores, envolvidos basicamente em atividades literárias, Erico Verissimo participa do jornalismo num momento em que as crônicas, contos e romances cedem lugar ao noticiário, às reportagens e colunas sociais.³ Se por um lado alguns escritores conseguem adaptar-se a essa realidade, como o próprio João do Rio, que faz da reportagem um gênero literário inovador para a época, outros perdem o espaço de outrora. Sobre esse período de transformações na até então bem resolvida relação entre literatura e jornalismo, Broca (2004, p. 288) lembra que “já que o escritor brasileiro não podia dispensar um *second métier*, era melhor alinhar notícias, forjar reportagens, como fizeram tantos, a reproduzir

³ Não por acaso a Editora Globo, que publicava a *Revista do Globo* e onde Erico trabalhava, lança em 1936 a revista *A Novela*, dedicada exclusivamente à publicação de literatura de ficção. A publicação dirigida por Erico Verissimo tem vida curta e as edições são interrompidas dois anos mais tarde.

aquilo que Silva Ramos chama com finura: o quadro lendário do poeta morrendo de fome”.

O trabalho na *Revista do Globo* foi uma ótima oportunidade de rendimento para Erico Verissimo, que havia trocado a pequena Cruz Alta pela capital Porto Alegre. Na revista ele exerceu diversas funções, todas relacionadas à produção de conteúdo noticioso e, também, literário. Não raro precisava improvisar versos para preencher o espaço que faltava em uma página da revista. Nas madrugadas e finais de semana, traduzia livros para o português e trabalhava em seus próprios romances. Dessa forma, não seria exagero afirmar que o escritor de ficção Erico Verissimo foi forjado na lida jornalística, mesmo sem ser um jornalista profissional como se conhece hoje. Também não seria apenas especulação estabelecer uma conexão entre a experiência de vida pessoal e profissional de Erico, enquanto leitor e fazedor de jornal, e sua adesão ao jornalismo como fonte de pesquisa para a criação literária.

Em seu projeto literário, que passa pela desmitificação da história para narrar na ficção a formação do Rio Grande do Sul, Erico opta de maneira consciente por um caminho diferente daquele dos historiadores, que raramente se valiam de jornais e revistas como fonte para o conhecimento da história do Brasil. A tradição dominante até as primeiras décadas do século passado era de buscar a verdade dos fatos em documentos neutros, fidedignos e de credibilidade inquestionável. Os jornais, nesse contexto, eram considerados pouco confiáveis porque seus registros fragmentados não estavam separados de interesses, julgamentos subjetivos e compromissos escusos.

O historiador Pierre Renouvin, conforme destaca Glénisson⁴ (1986 *apud* LUCA, 2008), alerta para os aspectos negligenciados pelos pesquisadores que recorriam à imprensa, os quais em geral não consideravam dados importantes como a tiragem, a área de circulação, as relações com partidos políticos e grupos econômicos. As palavras de Renouvin são endossadas por Glénisson (1986 *apud* LUCA, 2008, p. 116), quando destaca que “sempre será difícil sabermos que influências ocultas exerciam-se num momento dado sobre um órgão de informação, qual o papel desempenhado, por exemplo, pela distribuição da publicidade, qual a pressão exercida pelo governo”.

⁴ GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. 5. ed. São Paulo: Bertrand, 1986.

De qualquer forma, o fato de Erico Verissimo ter recorrido aos jornais revela conhecimento do debate historiográfico promovido nas décadas de 1930 e 1940, particularmente pelo grupo da revista dos *Annales*. Como o escritor aponta em suas memórias, o ensino da história nos livros escolares era até então pautado por uma sucessão de heróis e batalhas entre tropas castelhanas e brasileiras, das quais os brasileiros (gaúchos) são sempre os vencedores (VERISSIMO, 1995, v. 1, p. 289). Na opinião dele, os clichês em torno das características físicas e temperamentais dos generais não perdem em brilho e criatividade para os espadachins da ficção europeia (VERISSIMO, 1995, v. 1).

O objetivo de Erico Verissimo de trabalhar pressupostos históricos no campo ficcional de forma a fugir dos modelos ditos tradicionais, promovendo uma interação entre a história e as ciências sociais através de uma pesquisa interdisciplinar, encontra na imprensa um mundo de possibilidades ainda inexploradas. Certamente o escritor conhecia o método que estava sendo superado e opta conscientemente por observar a “história da sociedade” nas páginas dos jornais e revistas, onde as informações sobre o comércio, as leis, a moral e os costumes – inclusive a política, as guerras e as revoluções – revestem-se de certa “naturalidade” raramente encontrada nos livros.

No Brasil, um dos pioneiros na exploração da matéria-prima oferecida pelos jornais como metodologia científica foi Gilberto Freyre, que estudou a partir dos anúncios o comportamento da população escrava e suas relações com a sociedade patriarcal no período imperial, bem como a influência da presença dos ingleses no Brasil. Em seguida outros pesquisadores também passaram a recorrer aos jornais para pesquisar aspectos sociais e culturais do Brasil, a exemplo de Emília Viotti da Costa, Nilo Pereira, Edgard Carone e Fernando Henrique Cardoso. No final dos anos 1960 muitos estudos acadêmicos já traziam consultas feitas em notícias de jornais para análises de aspectos sociais e políticos ou obtenção de dados de natureza econômica ou demográfica, “sempre com resultados originais e postura muito distante da tão temida ingenuidade” (LUCA, 2008, p. 117). Esse período coincide com o surgimento (tardio), no Brasil, da preocupação com a “comunicação” e a “cultura de massa”, que cresce rapidamente à medida que as empresas do setor ampliam sua influência sobre as populações (GOLDENSTEIN, 1987, p. 21).

Em boa parte da obra ficcional de Erico Verissimo, mas sobretudo na trilogia *O tempo e o vento*, pode-se observar que tanto

em relação ao individual quanto ao coletivo o autor procura mimetizar a vida a partir de experiências sociais que estão relacionadas à presença dos meios de comunicação impressos. Situações históricas, lugares e personagens estão geralmente ligados ao universo jornalístico, mesmo quando a fonte primária de consulta do escritor não foi necessariamente um jornal ou uma revista. Diferentemente de outros escritores, que ocasionalmente trataram a imprensa em suas relações periféricas, ou nela se apoiaram exclusivamente com finalidade de testemunho ou documentação, Erico Verissimo cria um universo diretamente atrelado às informações noticiosas sem, contudo, perder as rédeas dos aspectos fabulosos que um romance de ficção exige.

Infelizmente, Erico Verissimo não manteve um diário atualizado durante o período de escrita de *O tempo e o vento*. Salvo as agendas em que fazia algumas anotações e desenhava seus personagens, principalmente durante a produção de *O arquipélago*, pouco ou quase nada mais se sabe sobre suas impressões durante o processo de criação literária. No entanto, as diversas entrevistas que concedeu a jornalistas e as memórias publicadas em livro também nos fornecem algumas pistas para entender como o autor se preparou para escrever o romance. E o que se pode assegurar, de imediato, é que não confere a afirmação de que Verissimo fez “o mínimo de pesquisas” para escrever *O tempo e o vento*.⁵ O tempo histórico representado indica inúmeros eventos que, sem consultas prévias a fontes documentais, não poderiam ser abordados da forma como foram. Pautada por marcos referenciais imprescindíveis para a representação histórica, de acontecimentos extraordinários a secundários, a trilogia deixa rastros de documentos consultados que podem ser facilmente percebidos.

As agendas deixadas pelo escritor revelam aspectos importantes de sua metodologia de pesquisa, principalmente em relação à última parte da trilogia, cujo material foi exaustivamente analisado por Bordini (1995). Nessas agendas, o escritor estabelece roteiros de consultas e de eventos

⁵ “Sou fraco em matéria de pesquisas de qualquer natureza. Preguiça e falta de método. Um romancista é antes de tudo um intuitivo. Para *O tempo e o vento* fiz o mínimo de pesquisas. Não me arrependo disso. É muito perigoso para o romance quando o autor sabe coisas demais sobre uma região ou uma época histórica. Sua tendência é usar tudo o que sabe, isto é, atravancar as páginas do romance com móveis e utensílios, etc.” (VERISSIMO, 1999, p. 185).

históricos previstos para cada episódio. Por exemplo, para construir o cenário de *O retrato*, o autor relaciona documentação baseada em dados obtidos nos números de 1909 e 1910 da revista francesa *L'Illustration*, principalmente sobre o cometa Halley e a peça de teatro *Chantecler*, de Rostand.⁶

Embora nem todas as anotações tenham sido aproveitadas no processo de criação, a simples definição dos acontecimentos que deveriam ser citados na trama deixa claro que o quadro histórico planejado não poderia ser erguido sem essa base de dados de livros, revistas e jornais. Além de *L'Illustration*, o autor também aponta consultas a serem realizadas nas revistas *Problemas*, *Synthe'se* e *Paulista*, assim como no jornal *Correio do Sul*. Entretanto, tratando-se da imprensa, foi o *Correio do Povo* de Porto Alegre o jornal que mais forneceu material de consulta ao escritor, principalmente para a escrita de *O retrato*. Como ele mesmo confirma, para escrever a segunda parte da trilogia cercou-se de volumes antigos desse jornal, correspondentes aos anos de 1910 a 1915 (VERISSIMO, 1995, p. 303).

Essa apropriação de fontes primárias da imprensa para fins de datação do tempo decorrido e de inclusão de fatos históricos consiste em uma das bases da criação literária de *O tempo e o vento*. Nesse sentido, Erico Verissimo procede inicialmente como um historiador, investigando em exemplares de jornais e revistas os registros noticiosos que possam ajudá-lo a recompor o ambiente histórico de um período determinado. Em seguida, trabalha como um editor de redação, escolhendo os trechos mais interessantes para transpor à narrativa. Por fim, o escritor sente-se seguro para costurar a trama romanesca aos temas históricos, fazendo da imprensa e da história os instrumentos legitimadores da ficção.

Assim, o emprego de matéria-prima da imprensa torna-se um elemento fundamental para a estética ficcional de *O tempo e o vento*, considerando-se que o ponto de partida do projeto romanesco do escritor era justamente esquivar-se da história oficial e desmitificar o passado.

⁶ Nos números localizados dessa revista, a maioria dos meses de janeiro e fevereiro de 1910, constatei diversas reportagens e artigos que foram traduzidos por Erico e passaram a incorporar a narrativa na fala de Rodrigo Cambará. Com informações sobre a peça *Chantecler*, constam os números de 29 de janeiro e 5, 12, 19 e 26 de fevereiro; em relação ao cometa, localizei apontamentos de Camille Flammarion nos números de 22 de janeiro e 14 de maio.

Pesavento (2005, p. 2) encara esse recurso jornalístico como uma “nota de rodapé ou citação do texto histórico”, com o qual o autor “desafia o leitor a refazer o seu caminho de pesquisa nos arquivos para certificar-se e concordar com ele. Nesta medida, o texto tem um sabor de real, e as situações e personagens foros de veracidade”.

Acredito ser possível ampliar essa interpretação e seu significado no plano de criação literária. O “sabor de real” e a “veracidade” não nascem, ao que parece, de simples citações do texto histórico como notas de rodapé, muito bem empregadas por Euclides da Cunha, mas da incorporação destas ao fluxo narrativo e à essência psicológica dos personagens. Tudo resulta em um universo imaginário uniforme, em que o intencional mimético depende de confirmação documental. O efeito dessa técnica é uma busca constante de equilíbrio entre a exigência de veracidade e a licença poética. Em outras palavras, o escritor precisa ao mesmo tempo ser fiel ao tempo cronológico e aos modelos históricos sem abdicar do direito de manipular os elementos ficcionais.

Por conta disso, o jornal e a revista são tão importantes quanto outros objetos-símbolo presentes na trama, como a tesoura, a roca e o punhal. Elementos que sinalizam a continuidade da vida em meio ao desmantelamento progressivo do clã, esses objetos sobrevivem a cada nova geração e funcionam como um elo de aproximação entre presente e passado da ficção. As folhas impressas, porém, superam em significado os demais objetos herdados pelos integrantes da família Terra Cambará, porque além de retratarem os hábitos de leitura e a formação ideológica de um determinado grupo social, registram um instante da história no presente real de sua publicação, sendo posteriormente usadas para constituir o presente da narrativa.

Erico Verissimo recorre de duas maneiras distintas às publicações impressas para preencher o quadro histórico em *O tempo e o vento*. Uma delas refere-se à tipificação de jornalistas, sendo estes uma espécie de mediadores da ação narrativa. São exemplos Toríbio Rezende, Amintas Camacho e o próprio Rodrigo Cambará. A outra baseia-se na transcrição direta de notícias, editoriais e manchetes de jornais e revistas, uma prática restrita à disponibilidade dessas fontes para o escritor. Por isso, as referências à imprensa são mais abundantes a partir do episódio “Chantecler”, que transcorre em 1910, e continuam constantes em praticamente todos os outros até o fechamento da narrativa.

Por uma via indireta, o escritor também “usa” a imprensa para fortalecer a verossimilhança de acontecimentos pertinentes do século XIX. Sem dispor de jornais, revistas ou almanaques desse período para fins de consulta, o escritor recorre a outras fontes, como os livros de história, mas apresenta as informações como se fossem dos jornais. Nesses casos a imprensa auxilia o narrador em seu relato sobre determinados acontecimentos do presente da ficção, fortalecendo o peso do discurso.

Assim, mesmo sem citar nomes de jornais, o narrador indica como os eventos históricos teriam ocorrido segundo as publicações da imprensa, observando a evolução dos periódicos no Rio Grande do Sul e a sua participação nos acontecimentos. Registros desse tipo ocorrem nos episódios “Um certo Capitão Rodrigo” e “A Teiniaguá”, que transcorrem em 1832-1835 e 1853-1856, respectivamente. Em uma rápida passagem, o texto faz referência aos discursos propagados durante o movimento armado dos sul-rio-grandenses contra o Império. A mediação entre história e ficção cabe ao Padre Lara, único leitor naquele meio. À medida que recebe os jornais, o padre-leitor reproduz no romance os pontos mais relevantes do embate político. “Os jornais liberais acusavam o governo de despotismo, tirania e corrupção. Os jornais do governo chamavam os farroupilhas de traidores, de aliados dos castelhanos, de perturbadores da ordem e conspiradores...” (VERISSIMO, 1956a, p. 449). Em outro momento, os jornais trazem notícias sobre a epidemia de cólera e a estrada de ferro: “– Estive lendo nos jornais que vão inaugurar este ano a primeira estrada de ferro do Brasil”, comenta Dr. Winter (VERISSIMO, 1956b, p. 638). Apesar de não constar o nome do jornal nem a data da notícia, é interessante notar que mesmo no longínquo ano de 1855 as novidades da Corte chegavam ao universo rural de Santa Fé pelas páginas dos jornais. Nada indica que o escritor tenha tido acesso a jornais desse período, mas as informações históricas tiradas de outras fontes entram no contexto narrativo através do conteúdo de jornais.

Por sinal, a participação da imprensa na representação do contexto histórico do século XIX passa sempre pelo personagem Dr. Winter. Imigrante alemão que fixa residência em Santa Fé, Winter acompanha as notícias da província e do resto do mundo na leitura de jornais e nas cartas enviadas pelo conterrâneo Carl von Koseritz, este um intelectual que viveu no Rio Grande do Sul à época. O diálogo entre um personagem da ficção e uma personalidade da história, recurso que se repete em outros momentos da narrativa de *O tempo e o vento*, ocorre por meio dos escritos

na imprensa, na correspondência e nos livros publicados por Koseritz, cujas ideias, em sua maioria, passaram pelas páginas dos jornais.

No auge da crise do sistema monárquico e das discussões em torno da abolição dos escravos, entram em cena os jornais fictícios *O Arauto* e *O Democrata*, livremente inspirados em *A Federação* e *O Liberal*, jornais oficiais dos partidos Republicano e Liberal. Com a farta documentação existente a respeito da criação do Partido Republicano e da participação de Júlio de Castilhos nesta agremiação, Erico Verissimo acrescenta ao panorama do debate político as principais diretrizes ideológicas do partido, incluindo discursos publicados em editoriais de *A Federação*. O mediador do discurso nessa fase é o advogado e jornalista Toríbio Rezende, responsável pela edição de *O Arauto* e pela apresentação das ideias republicanas e abolicionistas junto a Licurgo Cambará.

Durante um diálogo, Licurgo abre um número de *A Federação* e anuncia que vai ler um artigo de Júlio de Castilhos:

“Abandonada aos impulsos naturalmente irregulares da paixão revolucionária que anima tanto o abolicionismo intransigente como a escravocracia emperrada, a questão do elemento servil assume uma gravidade excepcional”. Agora prestem bem atenção a este final. *“Se a luta violenta sobreviver, desabe todo o peso da responsabilidade sobre o governo medíocre que compromete a paz pública”* (VERISSIMO, 1956b, p. 908-909, grifos do autor).

O trecho lido por Licurgo Cambará foi de fato escrito por Júlio de Castilhos e publicado no jornal *A Federação*, no dia 6 de agosto de 1884. Nesse artigo, Castilhos (1884, p. 1) lembra que se passou mais de um ano desde o início da campanha pela libertação dos escravos na capital do Rio Grande e lamenta o arrefecimento dos esforços do movimento. O republicano comenta que os clubes não coordenaram os seus meios de ação e que a própria imprensa abolicionista deixou-se ficar a meio caminho da tarefa, interrompendo por vezes a propaganda. E conclui conclamando a todos para colaborarem na “grandiosa obra de dignificação da pátria”, principalmente em Porto Alegre, pois é preciso que a cidade “se faça sempre a digna capital da livre província” (CASTILHOS, 1884, p. 1).

Os argumentos de Júlio de Castilhos, apreendidos pelo escritor no processo de criação literária, coadunam-se com a configuração

política apresentada pelo narrador no episódio da ficção. Além dos trechos assinalados por Licurgo, os raciocínios expostos nos diálogos dos personagens republicanos também seguem a cartilha de Júlio de Castilhos, o que sinaliza o sentido da fonte documental na estrutura da narrativa – não apenas como datação ou caracterização de época, mas, mais do que isso, como fator que interfere no temperamento das personagens e nos destinos da trama.

Pode-se acompanhar, portanto, nesse cenário histórico apresentado em *O tempo e o vento*, não apenas o desenvolvimento da imprensa desde os seus primórdios até os anos de 1940, mas também o emprego do registro jornalístico de forma consciente e determinante para a composição narrativa. O resultado estético dessa opção do escritor conduz à configuração de uma determinada versão histórica que passa pelos meios de comunicação para se transformar na “verdade” da ficção no romance.

Considerando-se que durante o processo de criação literária o escritor seleciona determinado conteúdo jornalístico em detrimento de outros, em geral os mais significativos para efeitos de verossimilhança, pode-se concluir que Erico Verissimo também é envolvido pela “identificação” e “empatia” dos textos impressos, dois aspectos importantes da retórica do jornalismo, segundo aponta Lage (1997, p. 49). Nesse caso, os textos que mais impactam o escritor-leitor também se refletem na estética do romance, provocando reações que passam pelo narrador e pelos personagens, chegando até o leitor, que, por sua vez, reconhece os eventos representados e identifica a história a partir dos elementos simbólicos que são carregados juntamente com o noticiário.

Mais adiante, notadamente a partir da década de 1970, por conta do fortalecimento da imprensa como *mass media*, a relação de proximidade existente entre o romance brasileiro e o jornalismo adquire uma nova dimensão, agora abertamente identificada com uma preocupação mimética a partir do documento. Arrigucci Jr. (1979, p. 79) denomina essa tendência de “neonaturalismo” ou “neorrealismo”, ligada às formas de representação do jornal, mais especificamente em relação à técnica do romance-reportagem explorada por Paulo Francis, Antonio Callado e José Louzeiro.

Ribeiro (2006, p. 133-146) analisa mais a fundo algumas dessas obras escritas nos anos 1970, particularmente as de José Louzeiro e Fernando Gabeira, nas quais ficam impressas as marcas da reportagem

e do testemunho do vivido. Segundo o pesquisador, a temática dos romances desses autores está ligada a fatos, fenômenos e personagens reais, e o processo de construção ficcional contempla a exploração de materiais informativos que foram noticiados por diferentes mídias. Nas palavras de Ribeiro (2006, p. 136), “percebe-se que a notícia sobre o fato ou fenômeno real foi transposta para o texto jornalístico e daí para o texto ficcional”, o que revelaria uma estrutura de palimpsesto, “em que a obra criada revela vestígios de textos anteriores”.

A meu ver, esse “neorrealismo” surge pelo menos duas décadas antes, com a publicação das duas primeiras partes de *O tempo e o vento* e, em uma escala bem menor, nos romances de Machado de Assis. Não se trata aqui de alegoria, reflexo da censura ou simples imitação de técnicas jornalísticas. Tampouco de um “processo de amplificação em relação àquilo que apareceu como fato jornalístico nas mídias”, como observa Ribeiro (2006, p. 137) nas obras de Louzeiro e Gabeira, e que traduz um tom de denúncia dos problemas das instituições sociais. Trata-se da inclusão do factual no plano fabuloso com o objetivo de contribuir para o teor de verdade da ficção, porém sem um compromisso de fidelidade com o fato noticiado. De tal forma que a notícia também torna-se ficção, já que muitas vezes seu conteúdo acaba por ser alterado para a obtenção de outros efeitos.

Por tudo isso, a expressão literária da ficção de Erico Verissimo consegue manter-se próxima das melhores tradições da literatura brasileira, que encontra em Machado de Assis o mais reconhecido representante, e, ao mesmo tempo, descortinar novas possibilidades técnicas e estéticas, que são exploradas ao extremo pela geração seguinte.

Referências

ANTUNES, Cláudia Rejane Dornelles. Euclides e Arinos: o trabalho com as fontes. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Euclides da Cunha, literatura e história*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 175-185.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 79-115.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 1.

BATALHA de 24 de maio. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 117, p. 1, 24 maio. 1888a.

BATALHA de Tuyuty. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 1325, p. 1, 24 maio 1888b.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, EDIPUCRS, 1995.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

CASTILHOS, Júlio de. Um apelo. *A Federação*, Porto Alegre, p. 1, 6 ago. 1884.

CHAVES, Flávio Loureiro. A história vista pela literatura. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (Org.). *Cultura regional: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: Educus, 2004. p. 9-18.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Ilustrações de Alfredo Aquino. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CUNHA, Euclides. Canudos (Diário de uma expedição). In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 2, p. 491-572.

DONEGÁ, Ana Laura. *Folhinhas e Almanaque Laemmert*: pequenos formatos e altas tiragens nas publicações da Tipografia Universal. In: SEMINÁRIO DE TESES EM ANDAMENTO, 17., 2012, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2012. v. 6, p. 16-28.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Memorial de Aires*, narrativa em si bemol: um ensaio sobre o tom. *Revista Signótica*, Universidade Federal de Goiás, v. 19, n. 1, p. 73-94, 2007.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOLDENSTEIN, Gisela Taschner. *Do jornalismo político à indústria cultural*. São Paulo: Summus, 1987.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1997.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Encontros e desencontros da ficção com a história. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 abr. 2005. Caderno de Cultura, p. 2-3.

RIBEIRO, José Alcides. *Transdisciplinaridade: literatura brasileira e jornalismo – Jornal do Commercio*. Botucatu: Fernando Bilah, 2006.

RIO, João do. *O momento literário*. Organização de Rosa Gens. Rio de Janeiro: Edições do Departamento Nacional do Livro; Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Apresentação de Luis Fernando Verissimo. Organização de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1999.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento I – O continente*. Porto Alegre: Globo, 1956a. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento I – O continente*. Porto Alegre: Globo, 1956b. v. 2.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 20. ed. São Paulo: Globo, 1995. v. 1.

Paradoxo e animismo: Osman Lins, um selvagem civilizado*

Paradox and animism: Osman Lins as a civilized savage

João Guilherme Dayrell

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte / Brasil

joaogdms@gmail.com

Resumo: Em uma famosa objeção à comparação de sua literatura com aquela engendrada pelos *nouveaux romanciers* franceses, Osman Lins afirmava ser tal corrente literária extremamente civilizada enquanto, ao contrário, via-se (a si mesmo e a sua prosa) como “um tanto civilizado, mas [...] mais ou menos primitivo, um selvagem civilizado”. Considerando que o primitivismo osmaniano é colocado pelo autor como algo da ordem dos “instintos” e do “incompreensível”, pretendemos com este artigo demonstrar como este aspecto foi identificado de maneira precisa pelo crítico franco-lusitano Álvaro Manuel Machado, sobretudo quando este autor propõe o “paradoxo” e o “animismo” como chaves de leitura de *Nove, novena* e *Avalovara*. Em seguida, aclararemos o interesse de Lins pela *coincidentia oppositorum* e pelo “olhar” dos animais propostos por Mircea Eliade, além de abordar o protagonismo dos viventes não humanos e da natureza em geral em suas duas obras supracitadas. Finalmente, exporemos como Lins, em sua literatura, elabora uma veemente crítica à pretensão à racionalidade pura.

Palavras-chave: Osman Lins; animismo; paradoxo; primitivismo.

Abstract: In a notorious objection to the comparison of his writings with those of the French Nouveau Roman, Osman Lins claimed the latter to be a highly civilized literary current, whereas he and his own prose works were “civilized but [...] more or less primitive, a civilized savage”. Lins

* Este trabalho contou com o apoio da FAPEMIG.

postulated his primitivism as something along the lines of “instincts” and of the “incomprehensible”. This paper aims at demonstrating how this issue has been pointed out by the Franco-Lusitanian critic Alvaro Manuel Machado, especially when this author proposes “paradox” and “animism” as keys to reading *Nove, novena* and *Avalovara*. Henceforth it will show Lins’s interest in the *coincidentia oppositorum* and in the “gaze” of animals proposed by Mircea Eliade, besides discussing the role of non-humans and nature in general in Lins’s works mentioned above. Finally, it will expose how Lins elaborates in his works a sharp criticism of the claim to pure rationality.

Keywords: Osman Lins; animism; paradox; primitivism.

Recebido em 17 de dezembro de 2015.

Aprovado em 26 de abril de 2016.

“A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.”

(João Cabral de Melo Neto. O engenheiro).

“Manipula a romancista um universo instrumental fechado, havendo-se apenas com o que Claude Lévi-Strauss chama de meios-limites, ‘um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais’. Mas temos de admitir que exerce o bricolage com grande paciência e senso de ordenação.”

(Osman Lins. *A rainha dos cárceres da Grécia*).

“Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes [...]”

(Osman Lins. *Nove, novena*).

Em uma entrevista concedida a Esdras do Nascimento e publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1974, Osman Lins, com o objetivo de rejeitar uma possível filiação aos *nouveaux romanciers* franceses, evocava uma *boutade* – que hoje é bastante conhecida de sua crítica –, na qual classificava o Nouveau Roman como uma corrente literária “intelectualizada e civilizada”, ao que completava: “eu tenho algo de intelectual mas sou primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam em mim” (LINS, 1979, p. 179).¹ Uma variação da sentença poderia ser encontrada em outra entrevista, na qual o pernambucano, contrapondo-se à literatura “extremamente civilizada” dos franceses, postulava-se como “um tanto civilizado, mas [...] mais ou menos primitivo, um selvagem civilizado” (LINS, c1981). Neste sentido, ainda, o escritor marcava uma diferença incontornável entre os autores latino-americanos e os europeus de uma maneira geral, pois, enquanto para estes os mitos arcaicos – provavelmente se referindo ao conjunto de mitologias oriundo das comunidades ditas tradicionais, as indígenas – eram objeto de estudo, para aqueles as mitologias eram parte integrante das obras (LINS, 1979, p. 172).

O vínculo entre o primitivismo e sua obra literária, especialmente aquela engendrada de *Nove, novena*, de 1966, em diante, é postulado pelo pernambucano recorrentemente, embora sua abordagem sobre este tema seja, em muitos momentos, conflituosa. Em 1969, por exemplo, Lins declarava ser “o real uma escuridão cegante”, fato este que impelia seu texto à racionalidade, pois, como alertava, “o irracionalismo tem muitas armadilhas” (LINS, 1979, p. 147). Neste mesmo ensejo, porém, o escritor estabelecia uma correlação entre a criação de uma obra literária e o ato de fazer “um bicho com as mãos, pêlo por pêlo” (LINS, 1979, p. 147). Ao discorrer sobre a estrutura de *Avalovara* (1973), sua obra mais emblemática (o termo “estrutura” é usado pelo escritor para se diferenciar de Guimarães Rosa e James Joyce), Lins indicava que ela funcionava como “uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens. Inquietude, angústia, desespero, tudo o que faz parte da nossa condição” (LINS, c1981). Além disso, para o autor, este livro

¹ A entrevista chega a nós pelo livro póstumo organizado por Julieta de Godoy Ladeira, intitulado *O evangelho na taba*, assim como as outras confissões do autor, embora algumas sejam concedidas em momentos diferentes, o que ficará registrado ao longo deste texto.

não apresentaria qualquer obscuridade, uma vez que nele era como “se eu tentasse transmitir”, explica, “com a maior exatidão possível um sonho, ou vários sonhos” (LINS, c1981), o que se dava, igualmente, em *Nove, novena*, como comprova a menção da personagem da narrativa “Um ponto no círculo” ao hieróglifo: tal forma gráfica possuía o poder de mentar a intelectualidade e a natureza, a construção do intelecto e a evocação mágica. “Isto não para obedecer teoria ou programa”, dizia Lins a Esdras do Nascimento, “mas porque tenho esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério” (LINS, 1979, p. 181), finalizava.

Esta posição ambígua de Lins e, sobretudo, o modo como ela se manifestava em sua literatura teve, justamente na França, um interessante diagnóstico. Trata-se de uma pequena resenha publicada em 1971 no *Magazine Littéraire* por Álvaro Manuel Machado, crítico literário português radicado em Paris e responsável pela indicação de *Nove, novena* a Maurice Nadeau, então diretor da Denöel/Lettres – como mostrou Gaby Friess Kirsch (1998). Machado, em seu comentário a *Nove, novena*, obra que, em Paris, recebeu o título de *ReTable de Sainte Joana Carolina* (1971), conforme a tradução de Maryvonne Lapouge, sublinha que Lins era um escritor “essencialmente paradoxal”, uma vez que se apresentava “geométrico nas técnicas narrativas e barroco no espírito que comanda[va] estas técnicas” (MACHADO, 1971, p. 37, tradução nossa), espírito este marcado pelo horror ao vazio característico dos artistas barrocos – portanto, excessivo, pletórico, superabundante. O ímpeto de ordenação permitiria ao escritor buscar uma síntese, sorte de essência invariável no interior do texto, o que se coadunaria, por sua vez, à sua procura por uma “verdade mítica”, “uma unidade religiosa” que se manifestava nos enredos, finalmente, através da “comunhão dos homens entre si e dos homens com a natureza” (MACHADO, 1971, p. 37-38). Esta invariante, diz Machado (1971), era transferida, em *Nove, novena*, aos animais, como a elefanta Hahn, os insetos do conto “Noivado”, os escorpiões do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, os cavalos de “Pastoral”, que tomavam formas diversas e se integravam à alma humana. Neste sentido, o crítico franco-lusitano arremata que o “animismo” seria uma das marcas fundamentais desta obra. Porém, tal essência no interior dos bichos, das coisas, assim como a identidade das personagens, encontrar-se-iam constantemente ameaçadas pela erosão provocada pelo tempo, o que é justamente o que acaba se passando na

obra de Lins, segundo o crítico. “Tudo se reduz, finalmente, ao acaso e ao caos e o homem se torna, eternamente, autor de si mesmo”, finaliza Machado (1971, p. 38) em sua avaliação de *Nove, novena*.

É certo que o texto de Machado foi influenciado pelo prefácio à edição francesa de *Nove, novena*, escrito por Leyla Perrone-Moisés, embora o crítico português não faça qualquer referência aos “Novos romancistas”, mencionados no texto da brasileira. A ideia da presença de uma “erosão” na literatura de Lins é proposta por Perrone-Moisés ao destacar o protagonismo, em *Nove, novena*, das “camadas geológicas”, do “trabalho corrosivo dos insetos”, da “força selvagem do animal indomado”, o que levaria o pernambucano a ser “dominado pelo tema da perda, da destruição e da dispersão sob todos os seus aspectos: perda do momento presente, dos seres, das coisas; erosão, enterro, transformação, apagamento” (PERRONE-MOISÉS, [s.d.]). A natureza, portanto, desempenha, segundo esta crítica, um papel negativo na obra osmaniana, em oposição, por sua vez, ao mito e à geometria, já que aquela marca uma ausência de ruptura entre “universo escrito e universo significado” (estando este em transformação), e esta a necessidade de ordenar o caos, a destruição: ambos, em conjunto, dariam lugar a uma “geometria de fundo cosmogônico”, diz Perrone-Moisés ([s.d.]). Destarte, para esta autora, a aspiração mítica (positiva) osmaniana em *Nove, novena* invoca dimensões arquetípicas que “ultrapassam a região” e “se liberam ao mesmo tempo de qualquer referência temporal” (PERRONE-MOISÉS, [s.d.]), ou seja, logra amplitudes *a-históricas* que convivem com a realidade em transformação – assim como, no Brasil, a tradição agrária, patriarcal e mística do nordeste coexiste com a industrialização do sul.

O aspecto substancial das mitologias arcaicas, sublinhamos, coloca ambos os críticos em acordo. No entanto, se para Perrone-Moisés ([s.d.]) o mito figura uma oposição aos animais que, por sua vez, encenam a despesa, a transformação e a corrosão, para Machado (1971) o mito compartilha sua substância com os bichos, concedendo-lhes alma humana. De modo que, em *Nove, novena*, segundo este crítico, a essência se torna comum aos seres viventes (humanos e não humanos) e à natureza de maneira geral, o que, por outro lado, não os retira completamente da condição espaço-temporal, uma vez que tudo finda, em acordo com a conclusão de Machado (1971), no acaso e no caos. Assim, depreendemos que, segundo este crítico, *Nove, novena* porta em seu eixo basilar um processo de mão dupla, paradoxal e simultâneo, por

meio do qual o *metafísico* (o mito, a essência) se torna *físico* (espaço-temporal, suscetível à mudança, à transformação) e o *físico* (a natureza e os bichos) se torna *metafísico* (ganham espírito, alma, o que só homens teriam), de onde o *animismo osmaniano*.

A suposta presença de uma a-historicidade no texto de Lins, salientada por Perrone-Moisés ([s.d.]), adquire contornos mais definidos quatro anos depois, quando o crítico, poeta, tradutor e amigo do escritor pernambucano, José Paulo Paes, publica o pequeno estudo “A palavra feita vida”, que também passa a figurar como prefácio às posteriores edições brasileiras de *Nove, novena*. O ponto de Paes (2004, p. 209) é que Lins, da citada obra em diante, transgride “a linha de demarcação naturalista, realista ou verista entre o ficcional e o real”, para recuperar, por meio de *arquétipos* como, por exemplo, a astrologia, a alquimia e a quiromancia, uma representação literária do “vislumbre de que o homem não é um brinquedo cujo destino seja regido pelas leis do acaso, mas um microcosmo sob o império da mesma simetria e número que regem o Universo todo”. Segundo Paes, mediante estes arquétipos (a astrologia, a alquimia etc.), seria possível voltar às épocas primevas, “quando o homem não se sentia isolado do cosmos”, diz o escritor paulista citando Carl Jung, porque, envolvido pela natureza, não havia perdido sua identidade “inconsciente com os fenômenos naturais” (JUNG, c1964, p. 85 *apud* PAES, 2004, p. 210, tradução do autor).²

Esta leitura de Paes não é fortuita: um olhar detido sobre os estudos de preferência de Lins, como os de Mircea Eliade (2011) sobre as religiões, os de Matila Ghyka (1952; 1953) sobre os números, ou o de Jacob van Lennep (1966) sobre a alquimia – obras que constavam em sua biblioteca –,³ revela que eles se reúnem em torno de uma mesma noção, qual seja, o supracitado conceito de arquétipo proposto e desenvolvido por Jung, sobre o qual gostaríamos de fazer uma breve observação. Para o psicólogo os arquétipos são imagens, formas primordiais, universais e a-históricas que asseguram os ciclos de conversões entre natureza e cultura, termos que aqui correspondem, respectivamente e como quer a tradição ocidental em sua soma de legado grego e cristianismo, a caos e

² JUNG, C. G. *et al.* *Man and his symbols*. New York: Dell, c1964.

³ A biblioteca de Lins foi doada ao IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – da USP. Para consulta de alguns destes dados pela internet, cf. a sistematização realizada em PEREIRA, 2012.

ordem, sensível e inteligível, instinto e razão, transitório e permanente, múltiplo e uno, corpo e espírito, negativo e positivo etc. Neste sentido seguem as tertúlias selvagens para Jung: infantis, uma vez que estariam próximos à origem inconsciente e a-histórica, na qual há grande recorrência dos arquétipos, os indígenas realizariam inúmeros ritos justamente para trazer as imagens arquetípicas à leitura, impedindo, assim, o advento da sombra na imagem, do caos pré-consciente, responsável pela instauração de um estado no qual não há discernimento entre sujeito e objeto (JUNG, 2006, p. 32). Por isso tantos os indígenas como os civilizados teriam uma tendência a tentar sempre “banir o fantasma do inexplicável” (JUNG, 2006, p. 158), tarefa que na civilização é empreendida pelo “intelecto científico”, que, por isso, finalmente, sempre “sucumbe de novo a tendências iluministas” (JUNG, 2006, p. 158). Neste sentido, Jung (2006, p. 183) recomenda estudarmos o arquétipo por uma ótica puramente fenomenológica, mantendo a imagem concreta, nítida e livre de ambiguidades, jamais a analisando segundo a arqueologia de suas ruínas, o seu contexto não original ou em sua essência.

Não há qualquer registro de menção a Jung feita por Lins, mas o pernambucano opta por colocar como epígrafe de *Avalovara* uma citação de Eliade, teórico que, apesar de dar prosseguimento à ideia de a-historicidade arquetípica junguiana, realiza uma sensível mudança com relação às concepções do psicólogo, a saber: para Eliade (2011, p. 95), ao contrário de procurar utilizar as tertúlias como amparo ao advento da sombra, os selvagens ou homens religiosos reatualizariam as mitologias através dos rituais para promover, intencionalmente, a “destruição e recriação periódicas” do mundo inteiro, ou do modo como este é concebido. Ou seja, haveria uma proposital imersão na sombra a fim de repetir gestos exemplares dos heróis mitológicos, tornando possível a toda a comunidade abrir e ressignificar o mundo pela reencenação da passagem do caos ao cosmos. Neste sentido Eliade (2011) postula a *coincidentia oppositorum* como conceito fundamental: vida e morte, positivo e negativo, bem e mal se confundem paradoxalmente nos rituais, pois para criar novamente o mundo é preciso destruí-lo, ao passo que a destruição evoca uma nova criação. Assim, o estado de cultura e as proibições que o asseguram (as leis) são transgredidas, como acontece nas orgias e no canibalismo cultural, por exemplo, possibilitando a profanação do sagrado e, logo, a sacralização do profano, tornando indiscerníveis criador e criatura, natureza e divindade, sujeito e objeto. Neste sentido

Eliade (2011) nota que, para o indígena, o homem vê o mundo, é capaz de conhecê-lo, mas também é visto por ele, pois o animal, a árvore ou o rochedo podem ter um conselho para lhe dar. Daí o canibalismo, pois comer um tubérculo ou um porco equivale a comer um homem e vice-versa, uma vez que os animais têm humanidade, capacidade de sabedoria, pois um dia foram humanos e, no ritual, este estado pré-cósmico, de continuidade do homem em relação ao meio circundante, é retomado.

É preciso levar em conta que Osman Lins declarou que seu pendor ao mito de maneira alguma o equiparava a Jorge Luis Borges, *i.e.*, alguém que “recusava a história” (LINS, 1979, p. 219),⁴ o que nos chama atenção para o papel desta em sua literatura, que se queria, portanto, irreduzível à busca pela a-historicidade. De modo que devemos nos indagar qual seria o papel da sombra, do incompreensível, do excesso na obra de Osman Lins e em meio a quais problemas estaria o ímpeto de ordenação. Na narrativa “Um ponto no círculo”, presente em *Nove, novena*, uma boa imagem deste processo é traçada: uma anônima mulher, designada pela figura de um triângulo, estabelecia uma íntima afinidade entre si e os animais que há cinco mil anos habitavam a beira do rio Nilo, uma vez que estes possuíam índole mutável similar, por sua vez, ao caráter “múltiplo, vário e excessivo” da protagonista (LINS, 2004, p. 25). No caso dos animais, a escrita foi responsável por transmutá-los e prendê-los em “luminosas sínteses” (LINS, 2004, p. 25), impedindo-os de voar, nadar e cantar; já a mulher percebe, em um homem desconhecido, um olho de vidro capaz de conceder a ela perfis exatos e geométricos, tendo em vista que tais peças não veem o “transitório das coisas”, não são “videntes e corruptíveis”, explica a personagem; no entanto, são apenas, como conclui, “contempladores abstratos do eterno” (LINS, 2004, p. 23). Ao fim da narrativa, a mulher e o homem estabelecem entre si uma relação sexual e uma dança semelhante a um culto dionisíaco que da seguinte maneira é retratada: “somos dois corpos, somos um corpo” (LINS, 2004, p. 27),⁵ ou seja, não há somente uma união entre os dois

⁴ Esta declaração de Osman Lins foi dada na entrevista “O desafio de Osman Lins”, originalmente publicada na revista *Escrita*, ano II, n. 13, em 1976. Como mostraremos, tal crítica não livra o autor de usar, em sua literatura, procedimentos borgeanos, por assim dizer.

⁵ Interessante notar como este conto se inicia descrevendo a personagem contemplando uma obra de arte, qual seja, um quadro com a imagem de Ana de Áustria. Ao fim, junto

formando um, mas um enlace intermitente de distanciamento e contato, unidade e multiplicidade concomitantes. O homem, por sua vez, descreve, neste momento, uma explosão sensorial na qual a visão não ocupa o papel principal: “o pêlo de suas axilas, fulvos, úmidos [...] exalavam um cheiro resinoso [...]”, a “resistência da pele, sua temperatura, o vibrar dos músculos e a descorada penugem, a meia altura das coxas, atenuavam a dureza que me desapontava no desenho das pernas, nos joelhos ósseos, não muito claros, e nos pés de veias salientes” (LINS, 2004, p. 27). Doravante a mulher declara sua decidida recusa em viver somente em seu rigor (positividade) ou em sua desordem (negatividade animal), optando por seguir entre “os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão” (LINS, 2004, p. 29).

No conto “Perdidos e achados”, uma personagem feminina igualmente indicada por um triângulo, ao presenciar o sumiço de uma criança numa praia de Recife, revela que “enquanto o outro falava, pedindo informações sobre a criança, um dispositivo qualquer foi posto a trabalhar nos seus olhos, transformados em súbitos órgãos penetrantes, sem piedade alguma [...]” (LINS, 2004, p. 171). A passagem parece reforçar a ideia do olho de vidro como dispositivo tecnológico que era, por sua vez, bastante comum no início do século XX, seja em Dziga Vertov, com sua câmera-olho (Cf. VERTOV, 1983), ou entre os “Novos romancistas” franceses, como exemplificam obras como *Portrait d'un inconnu* (1956), de Nathalie Sarraute, *Le vent* (1957), de Claude Simon e, principalmente, *Le voyeur* (1955), de Alain Robbe-Grillet, nas quais diversas personagens portam, em seus corpos, olhos mecânicos que se

ao homem e formando com ele um casal em plena relação sexual, ambos engendram uma dança, que caracterizamos como dionisíaca. Em seu clássico sobre o tema, Friedrich Nietzsche (2004, p. 23) explicava que durante o estado do dionisíaco, análogo à embriaguez pois em ambos o indivíduo se abandona no “total esquecimento de si mesmo”, “a natureza, alienada, inimiga ou subjugada, celebra sua reconciliação com o filho pródigo, o homem”. Deste modo, “os animais falam, já a terra produz leite e mel, porque a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem [...] sente-se Deus [...], deixa de ser artista para se tornar obra de arte.” (NIETZSCHE, 2004, p. 37). No conto de Osman Lins poderíamos dizer que as personagens deixam de ser contempladoras desinteressadas de uma obra de arte e se tornam elas mesmas uma obra de arte com sua dança. Agradeço aos alunos da disciplina “A literatura e a vida nua”, que ministrei no primeiro semestre de 2016 na Faculdade de Letras da UFMG. Nossos diálogos sobre este conto de Lins resultaram nesta observação em rodapé.

comportam como máquinas fotográficas ou filmadoras, permitindo a tais personagens, finalmente, descrever o mundo de forma impassível, exata, quando não geométrica.

Desta sorte temos em “Um ponto no círculo” a escrita e o olho de vidro cinematográfico como manifestações inscritas ao longo do transcurso da história – separadas, aliás, por cinco mil anos – como técnicas que parecem tentar controlar, administrar ou reduzir à síntese unitária aquilo que é múltiplo. Tal tarefa, lembramos rapidamente, também era comum à alquimia, como mostrou Jacob van Lenep (1966), cujo ímpeto era correlacionar a retirada do ouro (material puro e eterno) da matéria informe ao ato de angariar a ideia pura, a verdade, do mundo sensível. Este era figurado pelos elementos passivos e femininos, que deveriam ser submetidos à substância ativa, masculina, para se alcançar o solar “Uno-o-Todo”, simbolizado, como infere Van Lenep (1966, p. 21), pela imagem de um “ponto circundado por um círculo”. Aliás, lembramos que Platão, em seu *Banquete*, designava o andrógino como ser esférico e junção do feminino, originário da terra, com o masculino, filho do sol (cf. o texto da antiguidade na edição PLATÃO, 2012). No caso da narrativa osmaniana, como dito, a mulher rejeita a exclusiva negatividade ou positividade com o seu encontro regido pelo paradoxo “somos dois, somos um”, ao passo que avulta a forma hieroglífica, na qual o aspecto sintético da escrita está conjugado com a imagem sensível e aberta. A legibilidade e o conhecimento se fazem presentes sem, no entanto, subsumir, por meio das sínteses luminosas, a multiplicidade não totalizável da vida biológica, na qual se incluem o aspecto corporal da própria personagem e os animais do Nilo. Assim, não há uma passagem pura da natureza à cultura que seria realizada, finalmente, pelo olho de vidro, pela escrita ou pela alquimia.

O tópico da escrita retorna em *Nove, novena* no conto “O pentágono de Hahn” quando um escritor, enfrentando a esterilidade de sua vida e de sua criatividade, elogia a domesticação da elefanta Hahn ao comparar a submissão do animal com a necessidade de dominar ou extirpar palavras em estado selvagem para que, assim, possa-se engendrar o texto literário. No segundo quadro da narrativa deste homem, ele aparenta ser acometido por um arrebatamento no qual seu “eu” se arrefece; no terceiro, ele volta à resignação e ao tédio original. No último, ao ver Hahn se despedindo, um transe é novamente iniciado com o advento de uma música, tomando conta de todos que acompanham a elefanta, e ele presencia o homem do

olifante que lhe diz: “escreva, não importa como nem o quê [...]” (LINS, 2004, p. 62). Um processo similar se dá com a garota indicada por uma flecha, que confessa ser a chegada de Hahn o início “de acontecimentos graves” em sua “vida apagada” (LINS, 2004, p. 32). Ela inicia um relacionamento amoroso/sexual com Bartolomeu, garoto que acompanha Hahn no circo, embora tal relação seja reprovada pela sociedade. Assim como o escritor, ela, em determinada passagem, dá a ver uma espécie de perturbação: “movendo-me, senti o volume das minhas ancas e tive a consciência de que no meu andar pesado, em meus quadris ondulados, no tronco sem cintura, é possível descobrir, bastando para isso um pouco de maldade, semelhanças com Hahn” (LINS, 2004, p. 41). Ao final de sua empreitada ela escreve uma carta ao seu amante Bartolomeu, que da seguinte maneira se encerra: “despeço-me também de nosso amor incompreendido, que tão pouco viveu e tão feliz me tornou. Foi, apesar de tudo, o que de mais belo conheci na vida. Amar-te-ei sempre. Tua... Hahn” (LINS, 2004, p. 61).

Quem assina esta carta? É impossível dizer, mas aqui fica patente a relação do paradoxo com o animismo (lembrando que, de acordo com Platão e Aristóteles, para que algo possa ser um objeto de conhecimento ele não pode *ser e não ser* – o famoso princípio da não contradição) e como um evoca o outro: pois, se não é possível delimitar se é um humano ou um bicho que assina a carta, instaura-se a possibilidade de, por um lado, uma menina ter se transformado em animal, como ela já dava indícios, e, de outro, de a elefanta Hahn ter ascendido à linguagem humana e à escrita. Hahn e a menina são um corpo, são dois corpos; *elas são e não são*, e, justamente por isso, elas podem ser. Assim, não se instaura uma negatividade impermista, a exclusiva animalidade e ausência de comunicação, a pura diferença, variação ou violência, e nem há, em Osman Lins, a nosso ver, a positividade pura, a comunicação plena, a essência, a unidade, o amor pelo rigor da geometria. Esse fato encontra seu correspondente na própria escrita osmaniana, uma vez que ela nos comunica histórias que, no entanto, são atravessadas por lacunas de saber, pelo inexplicável, processo este que convida o leitor à participação – afinal, cabe àquele que lê responder quem assina a carta: Hahn, a menina, Osman Lins? Esta conjugação entre saber e não saber, luz e sombra, ângulos dos geômetras e bichos do furacão, a partir da qual é possível vislumbrar a natureza na cultura (o instinto, as coisas elementares, o incompreensível) e, também, a cultura na natureza (o

animismo inscrito na ascensão de um elefante à escrita), cristalizados, por exemplo, na figura do hieróglifo ou na assinatura da carta da personagem de “O pentágono de Hahn”, serve para, posteriormente, em *Avalovara*, Abel, escritor protagonista desta obra, elaborar, depois de muita reflexão, uma ideia de escrita literária possível. Antes, sublinhamos que junto a sua amante, personagem designada por um ponto no círculo seguido de duas antenas que os abrem ao infinito – \odot –, Abel se debatia sobre o “cais em T” da cidade de Ubatuba, espécie de espaço das formas puras, geométricas, fenomenológicas e impassíveis, argumentando que aquele equilíbrio e aquela simetria perfeita ali presentes não se sustentavam. Assim, ele chega a uma conclusão sobre a ideia de ordem e, com isto, formula a tarefa de sua escrita:

– Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta – da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens –, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que – sem realmente ver e sim apenas revendo – caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (LINS, 1973, p. 223).

O que está atrás da linguagem, do conhecimento, é designado como selvagem, assim como fazia o escritor de “O pentágono de Hahn”. Com a nomeação – aí vemos um problema blanchotiano –,⁶ o que está atrás da linguagem nasce pela segunda vez de maneira definitiva. De modo que o escritor, assumindo que o claro e evidente o deixa frio, busca alcançar o cerne do sensível através de um combate corporal com as palavras, no qual elas, ao invés de simplesmente proverem uma luminosa síntese da vida material, buscam o oculto, mantêm as sombras, perfurações,

⁶ Osman Lins era um leitor de Maurice Blanchot, autor pelo qual mantinha grande apreço. Para o caso especificado, Cf. BLANCHOT, 2011, especialmente o texto “A literatura e o direito à morte”.

intervalos e aspectos insondáveis do real, que garantem, por sua vez, sua compleição primitiva. Abel sabia que não estava sozinho neste tipo de empreitada ao confessar que havia outros “textos com preocupações idênticas” às dele, “voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível)”, o que quer dizer, segundo o protagonista, “textos não contaminados pela opressão” (LINS, 1973, p. 330). Com isto, fica patente que a escrita deve não apenas contatar as faces selvagens do real, mas, outrossim, produzi-las, configurando o indizível. “Escreva, não importa como nem o quê” – desta maneira, a escrita, em Lins ou em Abel (ambos, aliás, eram pernambucanos que haviam se instalado em São Paulo após uma estadia em Paris, além de serem igualmente escritores e ex-funcionários de banco), parece se vincular mais à despesa que à economia, ou seja, não nos parece se prestar unicamente a engendrar luminosas sínteses, mas se situar, como um hieróglifo, entre a intelectualidade e a natureza, a razão e a evocação mágica, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão.

A figura da opressão, da qual Abel livra sua escrita ao nela inserir a configuração do indizível, parece ter, em *Avalovara*, diversos matizes importantes, entre os quais listamos a título de exemplificação: a personagem Olavo Hayano e o Iólipo, a mais emblemática e explícita delas; a luta do escravo Loreius pela liberdade; a máquina do mundo sobre o corpo de ☉ e a ascensão do nazismo na Alemanha. Peguemos a primeira citada. Em um dos primeiros encontros de Abel com a amada, ele vindo do Nordeste e ela do Centro-Oeste do país para assistir a um eclipse, o escritor associa o rosto da parceira ao caráter duplo e multiplicador do dito evento astronômico e infere que ambos os inclinam a tudo que gravita, como os textos, entre a “dualidade e o ambíguo” (LINS, 1973, p. 36). Neste momento, a narrativa é abruptamente atravessada pelo enunciado, escrito em itálico, “*Marechal Costa e Silva apoia o voto indireto*” (LINS, 1973, p. 36). O que poderia ser uma questão arquetípica (a dualidade do eclipse) é atravessado por um dado histórico, qual seja, um dos passos do estado de exceção civil-militar brasileiro que culminaria, posteriormente, no Ato Institucional nº 5, instalado no Brasil em 1968, concedendo poderes ilimitados ao presidente da República. Logo após, em momento de reflexão no cais em “T” da cidade de Ubatuba, Abel especula: “o modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos”, pois, continua o narrador, “a ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que

regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação” (LINS, 1973, p. 48). Se o Iólipo, uma estranha criatura inventada por Lins para representar o absoluto “mal”, a “opressão” por excelência, e que é sempre masculina, estéril – e torna igualmente estéril o ventre que a gera – e habita a escuridão, poderia ser entendido como a pura negatividade, a exclusiva violência e destruição, aqui se revela sua ligação, justamente, com a veneração à ordem. Aliás, Olavo Hayano, o algoz de *Avalovara* que mata Abel e sua amada ao fim da estória – concedendo à narrativa um caráter trágico – era um Iólipo e, na condição de militar, possuía um amor ao rigor, à ordem petrificada, à hierarquia. Com isto, o trecho trabalhado aponta para duas dimensões: *a primeira é histórica e diz respeito ao senso comum que circulava na época, segundo o qual o advento do golpe militar era necessário para interditar a baderna; a outra é antropológica, pois mostra como uma posição tão característica da nossa civilização, a saber, a propensão à ordem absoluta, à pura racionalidade, à positividade plena, encerra-se em uma violência sem precedentes*. Isto Abel percebia muito bem ao demandar o “indizível”, a negatividade, o não saber como modo de livrar seu texto da opressão.

A amada de Abel, ♀, encena esta lógica de forma bastante interessante: ela é uma figura primitiva que deixa o Brasil central e chega a São Paulo sem saber falar, apenas monta e desmonta palavras (LINS, 1973, p. 29), o que a leva a se comparar a um cão: seus pais, por sua vez, acreditam que ♀ possui o demônio no corpo (LINS, 1973, p. 113). Ela é estuprada pelo seu marido Inácio Gabriel (LINS, 1973, p. 22), encontra uma bala de revólver encravada em seu corpo (LINS, 1973, p. 51) e, no fragmento “O 4”, há uma menção ao seu segundo nascimento (o eixo temático que traça sua biografia se intitula “História de ♀: nascida e nascida” em alusão ao primeiro nascimento, biológico, da personagem e ao subsequente enquanto linguagem, remontando ao já citado problema blanchotiano da nomeação presente em *Nove, novena*):

Assim vivo, nesta comunhão que me multiplica e me atormenta, assim vivo até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez (LINS, 1973, p. 29).

Todavia, se Maurice Blanchot, baseado em Hegel, dizia que nomear aniquila, mata a coisa “na existência” (BLANCHOT, 2011, p. 331), o renascimento de \heartsuit se dá a partir de sua morte, matizada pelo projétil que carrega no peito e por ter sido arremessada no vão do elevador do edifício Martinelli, onde morava com seus pais. No fragmento “O 13”, \heartsuit menciona que uma adolescente teria sido encontrada “violada e morta no poço dum elevador” (LINS, 1973, p. 106) e que nem por isso ela havia sido impedida de circular pelo prédio. Daí, confessa:

ninguém sabe que sou outra desde a queda naquele mesmo poço, ou que o mundo desde então é outro para mim, ninguém, e mesmo assim, nenhuma chave é retirada das fechaduras, as telas de aço originariamente destinadas a impedir que me precipite das janelas se desfazem, não resistem sequer a um bico de pardal e eu vago sozinha, livremente, nesses corredores onde há um estuprador. Por que não continuam a proteger-me? (LINS, 1973, p. 106).

No fragmento seguinte, “O 14”, \heartsuit diz: “Vou ao elevador [...] em que me precipito com o velocípede, chamo-o; não o utilizo; volto, fecho a porta e retomo meu lugar no sofá” (LINS, 1973, p. 110). Lança, então, os olhos sobre seu pai e sua mãe e se pergunta: “são meus pais? Ou são meus assassinos?” (LINS, 1973, p. 111). Posteriormente, fita sua mãe e espera que ela traga a notícia de sua morte (LINS, 1973, p. 111). Em “O 16”, ao novamente olhar para sua mãe, \heartsuit diz: “ela me impede [...] de cair para que eu não morra, eu tombo no poço do elevador quebrado, e nasço”, e continua, “quando, deixando as chaves na porta, invocando armadilhas para que eu me arrebente de uma vez por todas, capto essa intenção e mato-a em mim, mato em mim pai e mãe” (LINS, 1973, p. 138). Desta maneira, o texto deixa entrever que a personagem é morta pelos pais, que a empurram – ou são omissos em relação ao perigo de sua queda – no poço ou em direção à “bala de calibre 38” (LINS, 1973, p. 139) que ela aloja no peito.

Desta sorte, \heartsuit , enferma, em recuperação pela queda no poço, pelo tiro ou pelo estupro que sofreu, presencia “a montagem da máquina” (LINS, 1973, p. 133) que, encravada em seu corpo e intelecto, transforma-a em um ser “para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista” (LINS, 1973,

p. 135). Encena-se agora, de forma explícita, o segundo nascimento da personagem, enquanto palavra, ou melhor, como linguagem, conhecimento, que é, justamente, aquilo que nos separa dos animais. O interessante deste processo é que, quando Abel começa a beijá-la de forma intensa, ☺ declara que o erotismo violento que dali decorre lhe permite assistir à “desagregação da máquina. As palavras se extraviam por suas aberturas e vãos” (LINS, 1973, p. 201). Numa cena anterior, estas lacunas oriundas da relação sexual ganham seu aspecto primitivista, uma vez que a personagem, ao encontrar Abel no tapete, cita os melanésios e afirma: “Que eu não arranque os pés a esta hora de cambiante e lúcida plumagem: nela mergulhar com toda a minha carga de animal” (LINS, 1973, p. 112). Não obstante, quando transferida pelo sexo com Abel ao tapete, no qual seu corpo se torna poroso e absorve os desenhos que ali estão (LINS, 1973, p. 45), ela testemunha um animismo disparatado com o advento de uma pletera de animais fantásticos que, inclusive, participam da relação sexual, como ocorre com um crocodilo e um coelho (LINS, 1973, p. 47). Desta forma, a negatividade da inconstante vida biológica/animal, da qual o primitivismo inscrito no êxtase do erotismo pansexual e animista de ☺ com Abel é um dos desdobramentos, possui a capacidade de desmontar a máquina do mundo, a máquina antropológica do conhecimento, concedendo uma forma de vida alegre a ☺ – “*O me felicem!!*” (LINS, 1973, p. 111), dizia ela ao encontrar Abel –, em meio a uma violência descomunal com que a linguagem, assim como a civilização, submete a personagem. Junto a Abel, seu corpo perfura as palavras e libera as imagens do tapete que se tornam seres reais, capazes de atuar no mundo das personagens, embora, devido aos seus aspectos, pareçam ser oriundos do *Livro dos seres imaginários*, de Borges. Enfim, dá-se uma multiplicidade (de formas de vida, da imaginação etc.), em oposição à ideia de unidade que subjaz à noção de conhecimento tal como engendrada pela tradição ocidental.

Abel, por sua vez, como escritor que parece dar forma e fundo ao romance que estamos lendo, começa a escrevê-lo a partir de um manuscrito que lhe é entregue por engano numa biblioteca de Veneza. Nele consta um poema apócrifo e incompleto – o que é bastante borgeano –, do qual o brasileiro retira uma sentença que guiará sua obra. Tal expressão teve sua origem há 200 a.C., quando Publius Ubônus promete libertar seu escravo Loreius – que não seria crucificado se tentasse fugir (LINS, 1973, p. 31) – caso decifrasse um enigma, qual seja, encontrar uma frase que

possa ser lida “indiferentemente da esquerda para a direita, e ao revés”, assim como “de cima para baixo” (LINS, 1973, p. 95), contanto que o sentido não se alterasse. Desta maneira, a sentença simbolizaria o ímpeto místico do senhor, a saber: que “sobre um campo instável, o mundo”, reine “uma vontade imutável” (LINS, 1973, p. 32). Para tanto, Loreius elege o termo *tenet*, que evoca a imutabilidade tanto pela sua forma anacíclica, quanto pelo seu sentido, qual seja, “ter, posse, propriedade, condução e direcionamento” (LINS, 1973, p. 31). Além disso, escreve-o em diversas direções, de modo a engendrar a letra “T” em forma de cruz, que era o instrumento de tortura dos escravos, como já dito. Para dar margem à instabilidade do mundo, pois somente com a possibilidade de o mundo ser variável ele poderia se libertar um dia, Loreius nota que o crucifixo formado por *tenet* possui a partícula *net*, cujo significado, segundo o dialeto estrangeiro que falavam seus pais, significaria “não mais”. Com a frase “*sator arepo tenet opera rotas*” montada pelo escravo, cujo significado é “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, poder-se-ia atender ao ímpeto místico do amo: o mundo mantido em órbita, o lavrador mantendo seu arado, uma vontade imutável reinando sobre uma *physis* mutante.

Porém, a resolução da charada implica a retirada da cruz da tortura, findando a propriedade do amo sobre o escravo, mas o enigma também é, em sua forma, a extração do “T” da palavra, de modo que se perceba, em acordo com uma língua estrangeira, que há *net* em *tenet*. Assim, com a leitura de Loreius, que está à margem da cultura dominante por ser estrangeiro e, logo, escravo, *tenet* é um termo paradoxal e faz a expressão significar, simultaneamente, tanto “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, quanto “o lavrador *não mais* mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “o lavrador *não mais* sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Assim, “sobre um campo instável, o mundo” *não mais* reina “uma vontade imutável”, isto é, a vontade de Ubônus *não mais* conduz Loreius. A máquina agrícola que mantém o arado, o mundo em órbita – assim como guiaria o livro de Abel – e Loreius enquanto escravo, por uma falha epistemológica, um *paradoxo*, abre-se ao acaso (a possibilidade do fim da relação amo/escravo) e à imprevisibilidade da *physis*, pois, como mesmo diz *Avalovara*, com esta fresta temos o advento das “patas sanguíneas de um cavalo” que ceifariam, esmagariam

e incendiariam as lavouras rigorosamente ordenadas pelas charruas – além de um anímico “abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados e aves que não pousam” (LINS, 1973, p. 72). Não é fortuitamente que Janos simboliza o livro de Abel, aquele deus paradoxal e reversível que olha para frente e para trás e que, tendo como insígnia a chave e a vara, convida e expulsa ao mesmo tempo. Por isso, ele poderia responder à pergunta de Abel quando este indaga: “como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que os nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 1973, p. 17), pergunta, aliás, muito próxima daquela que a narrativa se põe quando a personagem Julius Heckethorn constrói seu relógio: “sabemos [...] que o relógio de Julius Heckethorn [...], ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra”, finaliza o narrador, “o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida?” (LINS, 1973, p. 347).

A opressão, então, configura-se como ordem imutável, petrificada, como uma máquina do mundo e seu conhecimento absoluto, que não pode ser tocado ou transformado e que, em seu ímpeto de absoluta positividade, acaba por encerrar uma violência, uma negatividade sem precedentes, assim como a servidão sem fim a que impele, finalmente, o próprio mundo, o ambiente circundante. Em *Nove, novena* a ideia da imutabilidade ganha representação, também, com a figura do burocrata. O assassino de “Conto barroco” declarava que deveria aniquilar suas vítimas como quem aplica “um carimbo sob um texto para assinatura” (LINS, 2004, p. 134). Porém, se como epígrafe desta obra Lins usou a imagem de um edifício surgindo de suas forças simples, como consta no poema cabralino “O engenheiro”, no conto “Noivado”, no qual são narradas as vicissitudes do burocrata Mendonça, a imagem inicial é a de uma repartição pública sendo corroída, colocada abaixo pelos insetos. Os animais que, como diz o conto perto do seu encerramento, “sondam as possibilidades do mundo” (LINS, 2004, p. 168), são capazes de colocar no tempo as vontades imutáveis dos homens – o que serve de ensejo para encerrar um kafkiano, opressor e violento noivado, que nunca se transforma em casamento, refuncionalizando as vidas das personagens. O engenheiro se torna *bricoleur*.

Neste sentido, o olhar de Machado sobre Lins nos parece interessante: ao passo que assinala no escritor um ímpeto de transferir

aos animais o conhecimento, o imutável transcendental, que seria a especificidade dos homens, ele, por outro lado, coloca no espaço-tempo todo o ímpeto de imutabilidade e invariabilidade, abrindo a jaula na qual se movem os animais selvagens, as formas de vida múltiplas e indomesticáveis, que também podem residir no interior do próprio homem. Aliás, é precisamente com o encerramento do domínio humano sobre o ambiente – domínio este que parece gerar apenas o tédio da burocracia, a reificação das vidas e a violência brutal das relações petrificadas e perenemente hierarquizadas –, que em muitos momentos tem como base a epistemologia, o conhecimento, que se dá lugar ao advento do animismo nos citados textos osmanianos. Se o saber eterno e imutável – como aquele que pretende o olho de vidro, a escrita e a alquimia – não está conosco, vide a violência que produzimos, ele pode estar em outro lugar, como nos seres não humanos. Todavia, o animismo de Lins geralmente traz seres fantásticos – que estão lá, olhando-nos – e uma espécie de ecologia disparatada, o que parece acontecer por um motivo específico: um antropomorfismo completo e verossímil reduziria os seres não humanos ao conhecimento que fazemos deles, e o problema aqui passa, sobretudo, por uma crítica ao saber, que se encontra desarticulado pelo advento do paradoxo, da sombra, do incompreensível, da evocação mágica citada pelo autor. Esta evocação, por sua vez, parece ser tirada de alguns mitos dos povos tradicionais que Lins afirmava ser parte constituinte da literatura latino-americana de maneira geral. Assim como a destruição do prédio no conto “Noivado”, a partícula *net* na frase construída por Loreius, a desarticulação das palavras e o advento dos animais no erotismo de ☉ com Abel, a entrada de Hahn na pequena cidade pernambucana e a sua suposta assinatura da carta, parecem seguir o exemplo dado por Eliade acerca da reatualização do mito no ritual selvagem. Pois é a partir da quebra em uma norma estabelecida, acabando com a distinção entre *nómos* e *physis* e levando ao fim um modo petrificado de se relacionar com o ambiente circundante, que se pode dar lugar à criação, à renovação, à reinvenção e à libertação, ou seja, a novas formas de vida, de habitar o mundo, como acontece com as personagens osmanianas: Giselda se liberta do noivado opressor, a menina encontra uma luz em sua vida apagada ao conhecer Hahn etc. Enfim, a cultura sem a natureza (o olho de vidro que não precisa do órgão sensível, as ordens e hierarquias petrificadas do militar Hayano) se mostra, em Osman Lins, como ordem violenta e bárbara, e a natureza,

neste sentido, é capaz de se mostrar como cultura, ou seja, uma forma de vida, um hábito libertador, como o é o erotismo de Abel com ☉, no qual uma natureza disparatada se revela.

Por outro lado, Lins parece se colocar muito longe da ideia de arquétipo, sobretudo ao fazer questão de citar diversos dados históricos, o que seria contrário à natureza a-histórica dos dispositivos arquetípicos. Tal procedimento, aliás, possui uma grande importância em seus escritos e parece ter a função de retirar o dado histórico de um lugar estanque no passado para colocá-lo na ordem do dia, com sua possibilidade de vir a ser novamente para que nós, inclusive, possamos impedir que ele se repita num disfarce de diferença, ou seja: o fato de Osman Lins fazer referência direta à ditadura, por exemplo, permitir-nos-ia especular de que maneira estaríamos ou não distantes deste violento regime político pelas práticas que ainda possuímos no presente, mesmo que no interior de um suposto regime democrático. Assim, a literatura de Osman Lins angaria uma tarefa singular: ao passo que formula uma crítica tanto histórica quanto antropológica das consequências de a civilização julgar ter um conhecimento que se quer absoluto, de verdades invariáveis e petrificadas que, no entanto, apenas controlam e subjagam o mundo e os próprios homens, o autor transporta-nos, por outro lado, a um entre-lugar muito especial, no qual as palavras voam e os bichos escrevem.

Referências

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GHYKA, M. C. *Estética de las proporciones em la naturaleza y em las artes*. Tradução de J. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

GHYKA, M. C. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1952.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006.

KIRSCH, G. F. *Poética da tradução e recepção estética*. Nove, novena na França e na Alemanha. 1998. Tese (Doutorado em Teoria Literária

e Literatura Comparada) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LINS, O. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LINS, O. [Entrevista de Osman Lins concedida a Edla van Steen]. *Viver e Escrever*, Porto Alegre, Editora L&PM, v. 1, c1981. Disponível em: <<http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>>. Acesso em: 29 out. 2016.

LINS, O. *Evangelho na taba*. Outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, O. *Nove, novena*. Narrativas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LINS, O. *Retable de Sainte Joana Carolina*. Tradução de Maryvonne Lapoue. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971.

MACHADO, A. M. Osman Lins, artisan et alchimiste. *Magazine littéraire.*, Paris, n. 59, p. 29-30, déc. 1971.

NETO, J. C. de M. O engenheiro. In: _____. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 45-46.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. 13. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

PAES, J. P. A palavra feita vida. In: LINS, O. *Nove, novena*. Narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PEREIRA, E. R. Na biblioteca de Osman Lins: marginália, intertextualidade e criação. In: ENCONTRO DA ABRALIC. INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13., 2012, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: UEPB/UFCG, 2012. p. 1-8.

PERRONE-MOISÉS, L. Prefácio. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Osmar Lins, [s.d.]. Repercussão. Disponível em: <<http://www.osman.lins.nom.br/repercussao.asp?id=p4>>. Acesso em: out. 2015.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ROBBE-GRILLET, A. *Le voyeur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955.

SARRAUTE, N. *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard, 1956.

SIMON, C. *Le vent*. Tentative de restitution d'un retable baroque. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

VAN LENNEP, J. *Art & alchimie*. Étude de l'iconographie et de ses influences. Bruxelles: Meddens, 1966.

VERTOV, D. Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.