

O EIXO e a RODA

V. 29, N. 1, Jan./Mar. 2020

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

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

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsseskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

ORGANIZAÇÃO: Marcia Regina Jaschke Machado (UFMG)

SECRETARIA: Henrique Vieira

REVISÃO: Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pacheco.

REVISÃO DE INGLÊS: Isabela Lee, João Victor Pessoa, Raquel Rossini e Gabriela Rosa.

DIAGRAMAÇÃO: Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

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

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
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

ARTIGOS

- 7 Escrever a alteridade, inscrever o animal:
entre Jacques Derrida e Clarice Lispector
*Write the Otherness, Inscribe the Animal:
Between Jacques Derrida and Clarice Lispector*
Fernando Sepe Gimbo
- 33 Por uma constituição de uma fortuna crítica da
Revista Moderna (1897-1899)
*For a Constitution of a Critical Fortune of the
Revista Moderna (1897-1899)*
Andreza dos Santos Flexa
- 49 A constituição intelectual não canonizada
de José Veríssimo
*The Non-Canonized Intellectual Constitution
of José Veríssimo*
Alessandra Greyce Gaia Pamplona
- 66 Drummond e o acontecimento ontológico
Drummond and the Ontological Event
Abah Andrade
- 86 A trilogia fonsequiana da fragilíssima virilidade
Rubem Fonseca's Trilogy of Fragile Virility
Nelson Eliezer Ferreira Júnior

- 103 Major Cardoso e João Ternura: um encontro na alfaiataria
Major Cardoso and João Ternura: A Meeting at the Tailor's
Marcos Vinícius Teixeira
- 117 Vazio, evasão (uma leitura de João Gilberto Noll)
Void, Evasion (A Reading of João Gilberto Noll)
Victor da Rosa
- 131 Padrões culturais controversos em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade
Controversial Cultural Patterns: The Case of Amar, verbo intransitivo by Mário de Andrade
Eugenio Lucotti
- 155 “Cuidado, leitor, ao voltar esta página!”, sobre prefácios, leitores e escritores no Romantismo brasileiro
“Beware, Reader, When You Turn this Page!”, About Prefaces, Readers and Writers in Brazilian Romanticism
Flávia Vieira da Silva do Amparo
Mônica Gomes da Silva
- 181 Além do livro: tradução e criação em *Poemóbiles* e outras mídias
Beyond the Book: Translation and Creation in Poemóbiles and Other Media
Marina Ribeiro Mattar
- 199 *Vidas secas* e o ensaio de interpretação social: uma comparação com *Os sertões*
Vidas secas and the Social Interpretation Essay: A Comparison with Os sertões
Ricardo Luiz Pedrosa Alves

- 218 O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores
Brazilian Books in the 1920's: Graphic Aspects and Writers' Performance
Milena Ribeiro Martins
- 237 Encontros e desencontros em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, e “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa
Matches and mismatches in “O menino”, by Lygia Fagundes Telles, and “Oval com pontas”, by Adriana Lisboa
Encuentros y desencuentros en “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, y “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa
Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel
Renata Rocha Ribeiro
- 255 A paisagem sonora como elemento constitutivo no conto “O poncho”, de Charles Kiefer
The Soundscape as a Constitutive Element in the Short Story “O poncho”, by Charles Kiefer
Viviane Aparecida Pandolfo Debortolli
Gérson Luís Werlang
- 275 Padre Hipólito e Padre Albano: dois jeitos de ser igreja na telenovela *Roque Santeiro* (1985)
Father Hipólito and Father Albano: Two Ways of Being Church in the Soap Opera Roque Santeiro (1985)
Vandenberg Simão Saraiva
- 305 As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan
The Letters of the Critical Reader Dalton Trevisan
Raquel Illescas Bueno

ARTIGOS



Escrever a alteridade, inscrever o animal: entre Jacques Derrida e Clarice Lispector

Write the Otherness, Inscribe the Animal: Between Jacques Derrida and Clarice Lispector

Fernando Sepe Gimbo

Universidade Federal do Cariri (UFCA), Juazeiro do Norte, Ceará / Brasil

sepefernando@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9906-9379>

Resumo: Trata-se de apresentar a questão ético-política que o problema da alteridade animal coloca através de uma articulação entre filosofia e literatura. Para tanto, primeiramente exponho uma leitura parcial sobre as diversas conferências dadas por Jacques Derrida em torno do assunto. Conferências essas reunidas sobre o título “O animal que logo sou”, verdadeiro ensaio para uma filosofia futura capaz de (re)escrever a animalidade a partir da tradição filosófica. Nesta releitura, proponho que o principal resultado do texto derridiano é uma recolocação da questão ética da violência sobre o outro, assim como uma reflexão política sobre o caráter antropocêntrico da modernidade. Feito isso, passo para uma análise de um conto de Clarice Lispector intitulado “O crime do professor de matemática”. Conto que compõe a coletânea *Laços de Família* e que consiste em um agudo relato sobre a relação entre o homem e o animal. Mais do que um simples exercício de exemplificação, trata-se de *pensar com a literatura* um tema que, historicamente, fora enclausurado pelo discurso filosófico no dualismo próprio ao que Derrida chama de “tradição do cogito”.

Palavras-chaves: Derrida; Lispector; animal studies; humanismo; desconstrução.

Abstract: This article aims to present, through an articulation between philosophy and literature, the ethico-political issue that is posed by the problem of animal alterity. For that, I first present a partial reading on the various lectures given by Jacques Derrida on the subject, which have been assembled under the title “The Animal that therefore I am”, a true essay for a future philosophy capable of (re)writing animality from its own philosophical tradition. In this rereading, I propose that the main result of the Derridian text is a replacement of the ethical question of violence towards the other, as well as a

political reflection on the anthropocentric character of modernity. Secondly, I propose an analysis of Clarice Lispector's short story "O crime do professor de matemática", which consists of an acute report on the relationship between man and animal. More than a simple exemplification exercise, it is a matter of *thinking* about this theme *through literature*, which has been historically cloistered by philosophical discourse in the binarism characteristic of what Derrida calls the "cogito tradition."

Keywords: Derrida; Lispector; animal studies; humanism; deconstruction.

Os animais têm, virtualmente, o mesmo papel dentro dos sistemas idealistas que o judeu no fascismo.

Theodor Adorno.

Sois captivo n'aquella metade exterior e mais vil de vós mesmos, que é o corpo; porém na outra metade interior e notabilíssima que é a alma, não sois captivo, mas livres.

Pe. Antonio Vieira

1 Introdução

Nas últimas duas décadas assistimos um grande desenvolvimento dos assim chamados *animal studies*. Amplo campo de pesquisa interdisciplinar que visa interrogar a questão da animalidade para além de sua simples descrição positiva e da decorrente limitação ôntica ao fenômeno biológico. Literatura, artes plásticas, psicanálise, filosofia, etnologia, etologia e antropologia são constantemente convocadas nesse esforço como discursos e práticas através dos quais repensamos nossa relação com o animal que somos e com o amplo espectro de vidas singulares que nos circunda. Como afirma Maria Esther Maciel, tal novo campo de pesquisa pode ser definido através da "tentativa de compreensão da 'outridade' que os animais representam para a razão humana, buscando destes extrair um saber sobre o mundo e a humanidade" (MACIEL, 2007, p. 201). O que significa apostar que a partir de uma nova compreensão da relação entre humanidade e animalidade toda uma nova série de sínteses ético, políticas e culturais podem ser reconstruídas. Este texto gostaria de se juntar a tal exercício de pesquisa através de uma articulação entre filosofia e literatura.

Para tanto, primeiramente exponho uma leitura possível sobre as diversas conferências dadas por Jacques Derrida em torno da questão do animal. Conferências essas reunidas sobre o título “O animal que logo sou/sigo”, verdadeiro ensaio para uma filosofia futura capaz de (re)escrever a animalidade a partir da tradição filosófica. Nesta releitura, proponho que o principal resultado do texto derridiano é uma recolocação da questão ética da violência sobre o outro, assim como uma reflexão política sobre o caráter antropocêntrico da modernidade.

Feito isso, passo para uma análise de um conto de Clarice Lispector intitulado “O crime do professor de matemática”, que compõe a coletânea *Laços de Família* e que consiste em um agudo relato sobre a relação entre o homem e o animal. Mais do que um simples exercício de exemplificação, trata-se de *pensar com a literatura* um tema que historicamente fora enclausurado pelo discurso filosófico no dualismo próprio ao que Derrida chama de “tradição do cogito”. Tal conto me parece de grande importância para a argumentação pretendida, pois diferentemente de outros textos de Clarice – como em *A paixão segundo G.H.*, ou mesmo o conto “O búfalo”, também da coletânea *Laços de família* – em “O crime do professor de matemática” a relação entre homem e animal não se resolve em uma experiência transindividual, – tão marcante nos clímax epifânicos da literatura clariciana – mas sim no aprofundamento da diferença e no necessário problema ético decorrente da afirmação de uma cisão intransponível, o que nos permite relacionar tal interpretação ao problema filosófico tratado por Derrida.

Ao propormos tal sutura entre filosofia e literatura, nosso objetivo é mostrar como o entrecruzamento de regimes discursivos diversos é um recurso interessante para o desdobramento de determinadas questões próprias ao nosso tempo, fazendo com que, sem que haja uma perda da especificidade do tratamento de cada texto, ambos possam criar uma teia de reenvios produtora de novos sentidos no tocante ao problema ético-filosófico posto por Derrida, quanto no que diz respeito ao tema da confrontação com a animalidade na obra de Lispector.

2 Um *cogito* animal

Se a famosa conferência de 1997 em Cerisy – *O animal que logo sou* – abre uma outra forma de compreensão filosófica da questão sobre a

animalidade, é, primeiramente, porque Jacques Derrida soube colocar entre parêntese um pré-conceito que a estruturava, a saber: pensar o animal é *olhar o animal*, seu fim é conhecê-lo de forma ôntica, isto é, enquanto um *objeto para o conhecimento*. Dos bestiários medievais à taxonomia moderna de Lineu, dos primeiros tratados aristotélicos até o animal-máquina cartesiano, chegando à crescente disposição e utilização da vida segundo imperativos biopolíticos, Derrida lê uma constante e contínua inquietação do homem perante o animal. Inquietação que ganha a forma de uma questão frontal direcionada ao outro, questão posta nos termos de uma ontologia positiva: “o que é o animal?” Questão que, na sua antecedência, prepara e encaminha o problema antropológico por excelência: “o que é o homem?” No limite entre humano e animal, na sua diferença intransponível a humanidade busca encontrar aquilo que lhe é mais próprio, aquilo que assinala o seu lugar para além do reino da necessidade natural: *logos*, linguagem, pensamento, razão. A filosofia, enquanto discurso do homem sobre si e sobre as coisas, pouco ou nada teria a ver com a animalidade.

O longo ensaio derridiano, ainda que reconheça a legitimidade de tal investigação, põe em questão *tal* questão deslocando os marcos iniciais do problema. A operação central é o estabelecimento de uma inversão da “*cena do olhar*”: o que significa que ao olhar um animal eu também seja olhado por ele? Tal pergunta, feita logo no início do ensaio, assinala para o leitor que o problema da animalidade não será desenvolvido nos moldes tradicionais, isto é, não se trata de tomar o animal simplesmente enquanto um objeto para o sujeito do conhecimento, como um ente a ser analisado, comparado, descrito, explicado pelo discurso, temas em última análise circunscritos ao campo das ciências da vida.

Escrever o animal enquanto um vivente singular capaz de devolver o olhar humano, eis a dificuldade central que as formas positivas de saber parecem evitar e que Derrida crê ser necessário enfrentar. Disso se segue a distinção proposta entre um discurso que apenas vê o animal e um *contradiscurso* capaz de *inscrever* o olhar do animal em seu texto. A citação é longa, mas ela nos leva ao coração do problema:

[...] deixem-me confiar-lhes a hipótese que me atravessou o espírito a última vez que cruzei o olhar de uma gata-gato que parecia implorar-me, pedindo-me claramente que lhe abrisse a porta para sair, sem esperar, o que faz frequentemente, por exemplo quando me segue

ao banheiro e logo se arrepende. Aliás, trata-se de uma cena que se reproduz todas as manhãs. Ao despertar, a gata me segue ao banheiro reclamando seu café da manhã, mas exige deixar o dito banheiro desde que ele (ou ela) me vê nu, disposto a outra coisa completamente diferente e decidido a fazê-la esperar. Enquanto nu sob os olhos do que chamam o animal, uma ficção se configura em minha imaginação, uma espécie de classificação à maneira de Lineu, uma taxonomia *do ponto de vista dos animais*: só haveria dois tipos de discurso, duas situações de saber sobre o animal, duas grandes formas de tratado teórico ou filosófico do animal. Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, uma dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou não quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se* a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra. (DERRIDA, 2002, p. 32)

Sobre essa exigência de um outro discurso sobre o animal, a primeira coisa que salta aos olhos é como a estratégia de Derrida tem um claro lastro com a tradição da fenomenologia, enquanto crítica do conhecimento positivo. Crítica que se funda, como queria Husserl, na exigência de suspensão da orientação natural ingênua que consiste em tomar a natureza enquanto um objeto dado e plenamente assegurado em sua possibilidade de racionalização unívoca, nesse caso, através de um suposto conceito evidente de “animal”. Derrida insiste diversas vezes no problema em falar do animal de forma genérica, como um conceito que, ao mesmo tempo, tanto expresse algo comum a todos os gêneros e espécies quanto marque o limite intransponível e único com o animal humano.¹

¹ Esse argumento aparece da mesma maneira em outro texto, da mesma época, bastante importante sobre o tema. Trata-se do estudo de Alasdair MacIntyre – *Dependent rational animals – why humans beings need the virtues* (1999). Nele, inicialmente, MacIntyre refaz o percurso de Derrida, sem citá-lo, denunciando a ilusão filosófica do uso da categoria de “animal” para se referir a todo vivente diferente do ser humano. Assim como em Derrida,

Tal recusa aparece através do uso de palavra valise *animot*, que aponta para a heterogeneidade própria e irreduzível do conceito de animal – daí o jogo com a homofonia do plural *animaux* – assinalando dessa forma a dificuldade de um discurso homogêneo sobre *o animal em geral*. Ao colocar entre parênteses a pré-compreensão sobre “o animal”, Derrida leva a questão para um nível anterior, nível em que o animal ainda não aparece como um “animal”, mas simplesmente como um ser-vivente e singular, “uma existência rebelde a todo conceito”, uma alteridade que o ser-no-mundo segue, encontra, encara, foge e com a qual se relaciona:

A animalidade participa em todo conceito de mundo, mesmo do mundo humano? É o ser-com-o-animal uma fundamental e irreduzível estrutura do ser-no-mundo? O que ser-com-o-animal significa? O que é a companhia de um animal? Isso é algo secundário a um ser humano, ou a um *Dasein*, que busca pensar a si mesmo sem relação alguma com o animal? Ou é o ser-com-o-animal verdadeiramente uma estrutura essencial do *Dasein*? (DERRIDA, 2008, p. 76).

O ensaio funda-se então em uma recusa da suposta evidência do conceito de animal, o que nos devolve à estrutura existencial que condiciona e é condicionada por sua aparição. Pois antes da operação de cognição que permite universalizar o conceito, *este* ou *aquele* ser-vivente-no-mundo, em seu mundo, “está-aí-diante-de-mim”. E se é certo que ele se dá ao olhar humano, se é certo que é possível conhecê-lo segundo parâmetros próprios a nossa racionalidade, é certo também que ele pode olhar o homem instituindo a sua perspectiva sobre mim, devolvendo meu olhar, crivando-me. Em uma palavra, o *animot* é um objeto e um ser vivente ao mesmo tempo, e a cada momento, para um outro. É isso que o diferencia de uma pedra e o faz tão próximo do humano.

Mas, se é assim, cabe perguntar se o esquecimento calculado desse olhar não acaba por inscrever o vivente singular em uma categoria de objetos inertes que em nada corresponde nem com a experiência de estar-com-o-animal, nem

tal crítica visa a tradição filosófica como um todo, chegando até as análises famosas de Heidegger sobre a “pobreza de mundo do animal” presentes em seu *Conceitos fundamentais de metafísica: mundo, finitude e solidão* (2006). MacIntyre, contudo, leva a argumentação para um aspecto diferente do de Derrida, pois ele irá se apoiar em pesquisas empíricas sobre mamíferos complexos, como os golfinhos, para daí tirar conclusões sobre a inadequação do uso filosófico do conceito de animal.

com a intuição elementar que me faz diferenciá-lo de uma coisa sem vida. Não seria preciso começar nossa interrogação a partir da recuperação desse olhar que compõe, de forma impossível talvez, o mundo humano?

Aqui as coisas se tornam interessantes, pois há todo um emaranhado intertextual subjacente ao desenvolvimento proposto. Isso porque tal recuperação é também uma recuperação de um tema próprio ao discurso filosófico, a saber: o entrecruzamento do olhar no jogo entre o eu e o outro. Tema tão bem apresentado, por exemplo, por Sartre em *O ser e o nada*:

Eu estou em um jardim público. Não longe de mim há um gramado e, ao longo deste gramado, assentos. Um homem passa perto dos assentos. Vejo este homem e o capto ao mesmo tempo como um objeto e como um homem. Que significa isso? Que quero dizer quando afirmo que este objeto é um homem? (SARTRE, 2009, p. 328. Seção 3, cap.1 parte IV)

A relação de reenvios entre olhares coloca em jogo como o homem que adentra o parque não é apenas um objeto para mim, uma vez que ele também me olha, fazendo-me, então, de objeto. É exatamente essa inversão, argumenta Sartre, que permite que eu o veja “ao mesmo tempo como um objeto e um homem”. “*Ser-visto-pelo-outro*” é a estrutura originária que me permite ver aquele que adentra o parque como homem uma vez que, diferentemente das coisas, esse outro relança meu olhar – o devolve – invertendo a relação sujeito-objeto:

[...] é este objeto do mundo que determina um escoamento interno do universo, uma hemorragia interna; é o sujeito que a mim se revela nesta fuga de mim mesmo rumo à objetivação [...] convém notar como tal descrição foi constituída integralmente no plano do cogito. (SARTRE, 2009, p. 342-344)

Ainda que o texto de Sartre não seja citado por Derrida, parece-me que ele abre uma contraposição interessante para uma primeira compreensão da estratégia de seu ensaio. Isso porque a confissão sartriana de que tal análise seja construída “integralmente no plano do cogito” não nos diz, como aparenta, apenas sobre a irredutibilidade do sujeito; mas também, inconscientemente, sobre um pressuposto anterior que está em ação na análise e é reiteradamente contestado por Derrida. Afinal, poderíamos perguntar se o “homem”, enquanto o ente capaz de devolver o meu olhar,

não poderia ser substituído por outro ente. Forçando talvez os limites da letra, proponho que a ideia inicial do ensaio derridiano é perguntar se a estrutura do *ser-visto-pelo-outro* em jogo na cena do parque não pode e deve ser estendida, por exemplo, à já narrada cena do gato que interpela o filósofo no banheiro. Nela, também não encontramos a mesma dialética entre olhar e ser olhado que faz daquele objeto um *homem*, isto é, um *animal*? E, inversamente, um *animal*, ou seja, aquele *gato*?

Mais do que uma simples diatribe contra o humanismo sartriano, a transposição da cena é prenhe de consequências. Em primeiro lugar, ela coloca em questão uma herança cartesiana subjacente à tradição filosófica moderna. Sobre isso, lembremos como em sua segunda meditação Descartes recusa a definição clássica do homem enquanto “animal racional”. Ele o faz para se manter nos estritos limites do *cogito*, da certeza clara e indubitável que me diz que eu sou, ainda que não saiba ao certo o que sou:

Mas não conheço ainda bastante claramente o que sou, eu que estou certo de que sou; [...] o que, pois, acreditava eu ser até aqui? Sem dificuldade, pensei que era um homem. Mas que é um homem? Direi que é um animal racional? Certamente não: pois seria necessário em seguida pesquisar o que é o animal e o que é racional e assim, de uma só questão, cairíamos insensivelmente numa infinidade de outras mais difíceis e embaraçosas, e eu não quereria abusar do pouco tempo e lazer que me resta empregando-o em deslindar semelhantes sutilezas. (DESCARTES, II meditação, §6)

Derrida insiste que o procedimento cartesiano tem algo da *epoché* fenomenológica: para sustentar a certeza do cogito, para chegar até a primeira verdade, fora preciso colocar em parêntese as velhas definições da tradição clássica, tal como a de “animal racional”. Mas, ao fazer isso, Descartes abre um hiato irreduzível entre subjetividade e animalidade, pois o “eu sou, na pureza de sua intuição e de seu pensamento, exclui a animalidade, mesmo se essa é racional. Descartes propõe abstrair de seu cogito, se assim posso dizer, tudo que evoca a vida” (DERRIDA, 2008, p.72). Se sei que sou, sei apenas nesse átimo aberto pela dúvida, nessa relação imediata do pensamento a si que exige a não contaminação da pureza da intuição pensante por parte de algo que lhe seja outro, como por exemplo o corpo próprio, essa “máquina composta de ossos e carne, tal como ela aparece em um cadáver” (DESCARTES, II meditação, §6).

Ainda que haja um momento de verdade na irreducibilidade da subjetividade cartesiana – como um dia dirá Hegel – como pode o eu-que-existe ser sem relação com a animalidade-própria-à-vida? Inversamente, como pode a animalidade ser descrita por mera mecânica, como um *autômato* incapaz de responder e interpelar o que lhe é outro²? Não se trata, é certo, de questionar simplesmente os limites históricos de um pensamento marcado pelo mecanicismo; mas sim de problematizar uma premissa bastante partilhada, acriticamente, pela tradição filosófica: aquilo que distingue o homem, aquilo que lhe é mais próprio, deve ser determinado para além de toda e qualquer relação com o animal, com o corpo, com a forma daquilo que é objeto para o sujeito.

Mas, aqui, talvez devêssemos nos perguntar se quando nos encontramos neste *limiar* entre humanidade e animalidade, não será preciso afirmar, concretamente, que toda subjetividade já é, desde o início, um corpo vivo, uma coisa no mundo? E que toda humanidade já está, conseqüentemente, marcada por sua exposição à animalidade? Ou seja, tocamos neste caso em um limite para a redução que visa chegar ao princípio puro da subjetividade, limite que caso seja ignorado apenas pode nos dar uma imagem espiritual, formal, estrutural, do “eu”. Ou seja, uma imagem vazia, fantasmática, ideal, paradoxalmente morta.

A esse lugar comum próprio à filosofia moderna, Derrida contrapõe a fórmula “o animal que logo *sou*” (*être/suis*), ou “o animal que logo *sigó*” (*suivre/suis*). A animalidade como metonímia de uma materialidade em excesso à escritura, suplementar à consciência e irreducível ao conceito. O “eu” como aquilo que sempre segue/é o rastro do “isso”. Chega a ser irônico que tantos tenham visto em Derrida um idealista linguístico, quando a tese central de seu pensamento é rigorosamente contrária a todo e qualquer idealismo, espiritualismo ou enclausuramento dentro da cadeia significante. Pois o que se recusa é, fundamentalmente, que possamos pensar um princípio sem a *contaminação* com o seu outro, como por exemplo a enunciação da subjetividade pura sem relação com o corpo, com a vida, com as coisas, com aquilo enfim que é outro e impróprio ao movimento da ipseidade.

Se é assim, podemos agora bem medir a densidade do gesto derridiano: inserir um gato na cena do olhar aponta para a lacuna de uma

² Sobre a relação do animal e do autômato em Descartes, ver por exemplo a quinta parte do Discurso do Método e sua Carta XXX, de 1638.

reflexão filosófica sobre o animal, sobre o terror do “eu” em se confrontar com a materialidade irreduzível a um pensamento ancorado nos limites da representação egológica. A opacidade de um olhar que assinala a presença do meu corpo, da minha nudez, da minha finitude coisal em cada ato instantâneo de reconhecimento do si-mesmo. Tese central do ensaio, a filosofia *resiste* à animalidade, eis o sintoma expresso na denegação própria ao *cogito*.

3 Para além do rosto

A inscrição da alteridade do si-mesmo como marca de uma heteroafecção originária da consciência – tema sobre o qual Derrida apresentará variações por toda sua obra, ao menos desde *A voz e o fenômeno* – encontra complementaridade com a outra grande questão do ensaio: a relação entre alteridade e ética. Nesse segundo eixo, encontramos em síntese toda a complexa e tensa relação da obra de Derrida com o pensamento de Emmanuel Levinas. Primeiramente, porque ecoando seu artigo de 1967 – *Violência e Metafísica* – Derrida recupera a tese de que para uma crítica da violência inerente ao pensamento ocidental não basta alçar a ética à filosofia primeira, pois a filosofia prática também é, em larga medida, determinada e pensada através de conceitos metafísicos e teológicos. Isso ficaria patente, e eis o segundo ponto de Derrida no ensaio, na total ausência de uma reflexão levinasiana sobre o animal, uma vez que para Levinas “o sujeito da ética, o rosto, permanece sempre sendo o rosto fraternal do humano” ou do divino, o que não deixa de ser surpreendente dentro de uma reflexão filosófica tão “obsessivamente preocupada com o outro e com a sua infinita alteridade” (DERRIDA, 2008, p. 106-107). Ao evitar uma reflexão que fosse capaz de desconstruir, internamente, a relação entre ontologia e ética, Levinas acabaria por perpetuar, inconscientemente, tanto um humanismo em que o homem apenas tem como outro um outro homem, tanto como uma tradição teológica judaico-cristã e seus conhecidos temas ligados à dominação da natureza, ao sacrifício animal e ao espaço de exceção do humano dentro da criação.

Derrida explica como, dentro da tradição onto-teológica, a animalidade foi constantemente relacionada a uma privação: a incapacidade de *responder* à demanda do outro. Inversamente, responder a uma demanda é a marca do sujeito ético e de sua exposição ao rosto. Tal relação de responsabilidade estaria então aberta, enquanto modo de estar-com-o-outro,

apenas aos humanos. É dentro dessa relação que a ética como filosofia primeira poderia se desenvolver.

Ao estabelecer a origem da reflexão ética em torno da relação responsável com a alteridade, Derrida se pergunta a qual demanda o sujeito levinasiano é chamado originariamente a responder. Pois bem, por toda sua obra Levinas recupera o enunciado mosaico “não matarás” como a demanda primeira de todo e qualquer rosto. A proibição do assassinato – do *homicídio* – sintetiza o tema ético da exposição da minha finitude perante o outro, assim como a exposição do outro a mim; questão que se impõe a todo e qualquer sujeito no mundo antes mesmo que ele reflita sobre *o que, ou quem*, faz a demanda. É tal demanda que estaria na base do juízo prático e abriria o campo jurídico da Lei.

Todavia, Derrida nos lembra que “não matar” corresponde, na verdade, apenas a uma circunscrição em torno da *vida humana* e não da vida em geral. “‘Você não deve matar’ não proíbe alguém de matar um animal; proíbe apenas o assassinato do rosto” (DERRIDA, 2008, p. 110). Nesse caso, digamos então que o animal não pode ser rigorosamente assassinado, uma vez que não há lei que interdite a sua morte. O animal apenas pode ser *sacrificado*.³ Ao trabalhar com a compreensão do ente humano enquanto uma exceção à natureza a partir de seu destino aberto pelo *logos*, a tradição onto-teológica deve sempre separar o homem e o animal no que toca o fim singular de cada um.

Não se trata nesse caso, é certo, de criticar a filosofia levinasiana em nome de uma suposta ética da defesa irrestrita da vida. Nem mesmo de equiparar a morte de um ser humano com a de um animal. O que chama a atenção de Derrida é que, em Levinas, o rosto sempre é capaz de responder porque é capaz de enunciar sua presença a si: “eu sou”. Todavia, o enunciado apenas pode ser rigorosamente determinado porque o mesmo ato que o institui também o exclui da problemática mais ampla da animalidade: “Eu” que posso dizer que sou, sou um humano e não um animal, posso me

³ Derrida localiza Levinas na trilha aberta por Heidegger, quando este em uma célebre passagem de *Ser e Tempo* (p. 247, §49) afirma que o animal pode *perecer* (*verenden*), mas nunca *morrer* (*sterben*), inversamente ao *Dasein* que “nunca perece” mas “pode morrer”. Por perecer, Heidegger entende o fim da *vida biológica*, enquanto por morrer a morte em seu caráter originário para o *Dasein*. Como Derrida irá explorar até o limite em *Aporias* (1994), o grande paradoxo será compreender um ente marcado pela estrutura existencial de *ser-para-a-morte* que é, ao mesmo tempo, incapaz de *perecer*.

responsabilizar pelos *meus atos e responder* de forma singular a demanda do outro. Consequentemente, o animal é apartado da fórmula da presença a si, ainda que ele ateste através da materialidade do seu corpo e do seu olhar que ele *é-para-o-outro*. Dentro desse quadro de apagamento da animalidade, tudo se passa como se a vida singular de todo e qualquer ente – que não o homem – não pudesse ser compreendida como uma alteridade legítima. Estranho paradoxo: o animal é para o outro mas não para si e, precisamente, por não ser-para-si lhe é negado o reconhecimento enquanto alteridade, isto é, enquanto ser-para-o-outro.

A partir desse paradoxo, Derrida defende a tese de que o tradicional dualismo ontológico entre espírito/corpo, ou entre homem/natureza, parece continuar constringendo os limites de tal posição, efetuando uma hierarquização silenciosa de valores e perspectivas que acabam por definir acriticamente a vida que deve ser protegida e a que pode ser sacrificada.⁴ Dinâmica de soberania em que a vida que é para-si institui o direito de preservação dos iguais e, ao mesmo tempo, o campo de exceção do sacrifício do não-idêntico. É exatamente tal maneira de encaminhar as relações de violência e domínio entre identidade e diferença que Derrida visa pôr em questão.

Pois, quando o humanismo, no ato de sua autodefinição exclui de si mesmo a animalidade, qual a relação que ele estabelece com isso que lhe é outro? Por exemplo: qual o destino da natureza e da vida animal dentro da reprodução da vida social moderna? A resposta histórica parece ser inegável: uma relação crescente de domínio e disposição da vida, até chegarmos ao momento presente marcado por um assujeitamento técnico e uma violência industrial sem precedentes. “Ninguém mais pode negar que os homens fazem tudo para dissimular essa crueldade, para organizar em escala mundial o esquecimento ou desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios” (DERRIDA, 2002, p. 52). A *crueldade* surge no ensaio enquanto essa categoria que assinala a *violência* da relação do homem com o seu outro, com aquele *resto* não integralizável pelo conceito de humanidade, pois toda suposta unidade

⁴ Giorgio Agamben mostrou de forma rigorosa como nesse ato de separação e legitimação da norma e da exceção sobre a vida o pensamento ocidental joga seu ato político por excelência (2013).

identitária se estabelece a partir da perda ou forclusão do outro, daquilo que o idêntico não é.

Nesse sentido, não chega a ser surpreendente que Derrida traga dentro do ensaio, mais de uma vez, o pensamento de Theodor Adorno como um discurso que antecipou suas reflexões críticas ao princípio de identidade. Para tanto, Derrida se apoia em um curto fragmento de *Beethoven: filosofia da música*, texto em que Adorno critica a noção kantiana de *dignidade* (*Würde*) de forma muito próxima à crítica derridiana à tradição do cogito. Segundo o fragmento adorniano, em Kant, a dignidade refere-se apenas ao homem enquanto um predicado que assinala seu lugar de exceção dentro da ordem natural, tal como um *imperium in imperio*. Esse privilégio será, no decorrer da modernidade, interpretado como um direito legítimo de domínio da natureza através do exercício autônomo do entendimento e da razão. O sacrifício da natureza se justificaria na busca pelos “fins racionais” da humanidade como um todo. Adorno chega a afirmar então, que “a dignidade ética em Kant é uma demarcação de diferenças. Ela é *direcionada contra os animais*. Implicitamente, ela exclui o homem da natureza e então sua humanidade arrisca-se incessantemente em reverter-se no inumano” (ADORNO, 2002, p. 98). Como sabemos, era tal interpretação da moralidade deontológica de Kant que permitia a Adorno ler o ascético moralismo kantiano ao lado das perversas personagens de Sade, tal como exposto em sua *Dialética do esclarecimento*. Ali, Adorno e Horkheimer tiravam todas as consequências de uma moral que, para se fundamentar em uma autonomia pura da razão, compreendia todo o campo dos impulsos sensíveis como a dimensão patológica que interditaria o reto juízo prático (Ver KANT, 2007).

Derrida lê, a partir de Adorno, uma dialética em que cada vez que o homem busca se elevar para além de toda e qualquer relação com a natureza há, ao mesmo tempo, um aprofundamento da crueldade e da dominação: “Adorno anuncia a lógica que eu estou desenvolvendo aqui” (DERRIDA, 2008, p. 101). Tal lógica, marcada por uma “zoofobia” neurótica, acaba por assinalar o retorno do recalcado através de uma resistência violenta ao rastro de animalidade constitutivo de toda e qualquer “vida”: “nada é mais aborrecido para o kantiano do que a lembrança da semelhança entre homens e animais” (ADORNO, 2008, p. 101). Disso decorreria o caráter ascético e cruel da razão prática e sua exigência de sacrifício dos móveis

sensíveis segundo o imperativo da lei. “Mas esse sacrifício cruel pode se tornar muito mais sério e virtualmente terrível, implacável, feroz quando diz respeito ao animal, a tal ponto que Adorno não hesita em denunciá-lo como uma extrema violência, como um tipo de sadismo moral” (DERRIDA, 2008, p. 100). O que significa dizer que a incapacidade da filosofia moral em colocar a questão ética por excelência perante a existência corpórea do outro – “pode ele sofrer?” – acaba sendo uma lacuna eloquente de sua *patologia*: a denegação do corpo, a insensibilidade com o sofrimento físico e a abstrata condenação do sensível.

A lição a ser aprendida é que a relação com aquilo que é o outro do eu, aquilo que é negado, ou excluído, em todo ato de enunciação da identidade, é determinante para o encaminhamento das relações de violência.⁵ O problema, portanto, não está no estabelecimento de identidades razoavelmente estáveis, mas sim no esquecimento de seu caráter fantasmático, pois tal alienação de si em “si-mesmo” acaba por perpetuar um exercício narcísico de negação do outro-que-o-eu-não-é. Tudo se passa, então, como se a relação entre alteridade e ética devesse ser posta a partir do reconhecimento dessa *constitutiva heteronomia e diferença intrínseca* a toda identidade. Logo, ainda que a questão sobre a responsabilidade humana pela vida animal seja um dos pontos centrais do ensaio derridiano, ele também prolonga o problema da alteridade para muitas outras direções. De certa forma, a relação com o animal acaba por se tornar um ponto de partida tanto para a crítica da tradição da filosofia prática, quanto para pensar o perigo que assombra a constituição identitária do sujeito. Como consequência, abre-se o problema ético da violência e o problema político da imunidade, temas centrais do período final da experiência intelectual de Derrida. Em última análise, o *cogito animal* visa apresentar uma fresta para pensar tais questões através da chave do não-idêntico.

⁵ Tal afirmação não deve ser compreendida apenas nos limites da relação entre homem e animal. Pois toda imagem do homem, como a história do pensamento ocidental testemunha, é a história da definição do outro do homem, diferença que pode derivar de exclusões étnicas, religiosas, raciais, etc. Ou seja, o humanismo nunca é um conceito rigoroso o bastante para fazer justiça às plurais singularidades da vida humana, daí seu perigoso caráter ideológico e reducionista. Sobre isso, ver, por exemplo, ANDRADE (2017).

4 Inscrever o animal: limites do escrever filosófico

Ao reconstituirmos tais aspectos fundamentais da conferência de 1996, mostramos como Derrida visava recolocar o problema ético da alteridade, tal como fora tratado pelas linhas hegemônicas do pensamento ocidental, a partir do problema da animalidade, isto é, desse vivente que assinala um limite, uma outridade irreduzível à razão humana. Todavia, dizer apenas isso seria insuficiente pois, cabe notar também, como se através de uma série de releituras de autores clássicos e modernos, Derrida vai paulatinamente assinalando pressupostos que interdita o colocar do problema da alteridade dos animais, ele também não ultrapassa os limites da escrita filosófica, das regras de seu fazer textual. O que em nada diminui a densidade do texto derridiano, pelo contrário, nos convida a lê-lo com rigor, recusando determinadas críticas de lugares comuns como aquelas que afirmam que Derrida confunde filosofia e literatura, hibridizando discursos que necessariamente teriam forma, conteúdo e finalidade diversos.⁶ O que não é em absoluto o caso. Note-se, por exemplo, como o descentramento que o reconhecimento do olhar de um animal instituiu, a inusitada “cena com o gato no banheiro”, é inscrito dentro do problema de uma lógica de pensamento em que o caráter violento da identidade, em geral, é colocado em questão. Consequentemente, tudo se passa como se o tema do *animot* fosse “apenas” um recurso estratégico da desconstrução em sua crítica contundente da identidade a si, ou seja, da ipseidade ideal de uma filosofia da consciência. Tudo se passa no registro de uma confrontação com aquilo que Derrida nomeia de “tradição do cogito”.

Mas, ao mesmo tempo, nesse rigoroso movimento de leitura e escrita dos conceitos, o texto filosófico parece assinalar também sua limitação. Isso porque, ao fim do percurso, o próprio registro discursivo da filosofia parece conter os limites do que pode ou não ser dito sobre o tema. É apenas na cena do banheiro, uma passagem completamente estranha à economia do texto filosófico por sua peculiar oscilação entre o cômico e o banal, que vislumbramos a inscrição concreta da corporeidade de um bicho singular: “este gato que me olha”. Do caráter episódico, autobiográfico ou ficcional, Derrida poderá seguir o rastro de uma questão entrevista, contaminando o discurso da filosofia com um elemento estranho que acabará por forçá-

⁶ Sobre essa maneira de ler Derrida, ver por exemplo Habermas (2000), ou Ricoeur (2005).

lo a reconhecer o não dito e a pressão de seus pressupostos históricos, reabrindo determinadas questões; mas não poderá *expressar* singularmente a confrontação entre o humano e o animal diluindo o sentido de uma experiência concreta em um discurso que de direito visa maior abrangência e generalidade.

Ora, mas nesse caso, é de direito refazer a pergunta que abria sua meditação: afinal, *o que significa concretamente que um animal me olhe?* Como, não apenas fazer a crítica da perspectiva objetivante, não apenas reconhecer a estrutura do ser-para-o-outro do animal no mundo, mas também, e principalmente, *inscrever o olhar de um bicho no corpo do texto?* Sobre isso, a minha hipótese é que o discurso filosófico, por sua própria tendência ao conceitual, não é o registro expressivo mais adequado, sendo o campo estético aquele que tem os recursos mais próprios para uma formalização criativa de tais questões. A literatura, ou a poesia, apareceriam, então, como um registro privilegiado para a expressividade literária da animalidade, desenvolvendo-se à margem dos limites da escrita filosófica.⁷ É o próprio Derrida quem nos diz isso, ao afirmar que “caso exista algo como um pensamento do animal, ele deriva do pensamento poético. Eis uma tese: é exatamente aquilo do qual a filosofia precisa se privar enquanto filosofia” (DERRIDA, 2008, p. 7). Maneira de lembrar como a animalidade parece ser um campo de experiência que resiste essencialmente aos meandros

⁷ Seria interessante mostrar como o belo livro de J. M. Coetzee – *A vida dos animais* – oscila entre os dois registros para tentar dar conta da questão ética da economia da morte da vida animal dentro das sociedades modernas. Precisamente por isso, diferentemente dos textos de Lispector, em Coetzee o caráter argumentativo e conceitual acaba por se tornar predominante, assinalando como seu discurso visava uma intervenção direta no debate público (o livro chegou a ser lido como uma conferência na Universidade de Princeton, duplicando o gesto de sua protagonista em um interessante *mise en abyme* performativo do autor). Uma análise mais detalhada poderia mostrar, parece-me, que dessa forma o problema da confrontação com a alteridade animal do ponto de vista estético-expressivo acaba por ficar em segundo plano, tamanha a importância dada ao caráter prático da narrativa. O livro acaba dizendo pouco sobre a animalidade, para se tornar, sobretudo, um manifesto crítico da relação entre sociedade industrial e natureza, além de explorar as angústias provenientes das contradições dentro das quais nos enredamos ao tentar escapar de tal dinâmica.

da expressão linguística organizada e conceitual, exigindo um esforço suplementar do texto para dizer algo de impensável, ou melhor, indizível.⁸

É aqui, creio, que dentro de nossa tradição literária, alguns textos de Clarice Lispector se tornam incontornáveis, pois desde seu primeiro livro – *Perto do coração selvagem* – a exigência de confrontação com algo que resiste à expressão, algo do campo do corpóreo, do animal, do “selvagem” enfim, aparece como um impasse a forçar seu estilo. Antonio Candido percebeu bem isso ao afirmar, ainda sobre o impacto inicial da leitura deste livro, como “a autora colocou seriamente o problema da expressão e do estilo. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não pode ser exprimida se não procuramos quebrar os quadros da rotina e criar novas imagens” (CANDIDO, 2004, p. 45). Distanciando-se do uso representativo da linguagem, tão caros ao naturalismo e ao realismo, a força literária do estilo singular de Clarice estaria precisamente nessa forçagem da linguagem em direção a um mundo opaco e equívoco em que o escrever está como sempre diante de um impasse porque distanciado da segurança comunicativa e da garantia transparente de sentido. Seguindo esse apontamento de ordem geral sobre a sua obra, creio ser possível dizer que a confrontação com a animalidade e, mais especificamente, com o *olhar do animal*, é um tema privilegiado desse impasse. Tal impasse forçará dois tipos de desenvolvimento: tanto levará a narrativa a um clímax epifânico, quanto irá aprofundar o estranhamento na produção de um anticlímax aporético. Gostaria de enfatizar esse segundo aspecto, pois creio que ele tenha sido menos explorado pela fortuna crítica da autora, além da relação que tal tema estabelece com a reflexão derridiana apresentada. Para tanto, centrarei minha análise em um conto de Clarice publicado na coletânea *Laços de família* (1960), a saber: “O crime do professor de matemática”.

5 Sepultar um cão

“O crime do professor de matemática” é uma pequena obra-prima sobre a relação entre animalidade e humanidade. Sua linha severa expõe

⁸ Guimarães Rosa nos deu um exemplo notável de tal questão em seu impressionante conto *Meu tio o Iauaretê*, conto em que a linguagem da personagem/narradora vai paulatinamente se desfigurando em uma sequência incompreensível de grunhidos e sons primevos como maneira de formalização expressiva da metamorfose animal pela qual a personagem passa.

com lucidez o problema ético da outridade. Recusando o teorizar abstrato, constrói uma imagem desoladora da substância moral de um homem singular. A marca de seu crime, contudo, parece ser um estigma que toca o cerne da cultura humana como um todo.

Tudo se passa no alto de uma colina deserta. De forma simples e direta o narrador descreve o caráter estanque do tempo que compõe o cenário de nossa história. O personagem “estava bem só”, perante ele apenas um corpo morto. O leitor é informado que se trata de “um cachorro desconhecido” e que o homem está lá para enterrá-lo no lugar “do cachorro verdadeiro”. Passados alguns instantes de indecisão, começa a cavar dando uma sepultura àquele “estranho e objetivo cão” que achara morto em uma esquina (LISPECTOR, 2016a, p. 241-242).

Realizado o enterro a narrativa conhece uma primeira reviravolta. O narrador em terceira pessoa desaparece e o homem sobre a colina toma a narração de suas mãos. A razão do deslocamento é bastante clara, pois da descrição fria e metódica passamos a uma vívida rememoração escrita em primeira pessoa. O homem que enterra o cão o faz por remorso. Ele abandonara seu cachorro, “José”, meses atrás: Substituir uma falta que parece acossar a sua consciência por meio de uma boa ação, eis o mecanismo compensatório elementar que aparentemente está em jogo no seu gesto.

Contudo, as coisas se revelam bem mais complicadas. Isso porque a rememoração gira em torno da culpa de algo que o personagem não pode confessar nem mesmo a si. As lembranças têm um certo tom patético, de um *pathos* que revela o envolvimento afetivo entre o homem e seu cão. Envolverimento marcado por uma certa inadequação, por uma dissimetria que perturba o personagem. Como, afinal, amar algo que não pode ser representado dentro dos estritos limites do humano? O professor de matemática, rigoroso e disciplinado nas cadeias necessárias da razão, sente o peso afetivo e moral de uma relação em que a responsabilidade está toda em suas mãos: “era todos os dias um cão que se podia abandonar”. Isto é, a cada dia José se tornava mais e mais propriedade do personagem: “meu cão”. Mas, o professor também se tornava, a cada dia, mais proprietário dele: “seu dono”. O gesto de tomar algo como próprio também o expropriava de si, ferindo sua experiência narcísica de autonomia (LISPECTOR, 2016a, p. 244).

O mal-estar prossegue em um crescendo. Quanto mais os laços se apertam, mais o homem sente que carrega um fardo pesado demais. Por quê? Por que ele nos diz que “não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosse um cão. De mim, exigias que fosse um homem. E eu, eu disfarçava como podia” (LISPECTOR, 2016a, p. 244)? O personagem se revela incapaz de sustentar a demanda que o rosto animal faz. “Tu me espiavas” se repete tal como uma cena traumática que incessantemente retorna. Perante aquele olhar, o homem “fremia de horror”, fazendo o possível para disfarçar seus sentimentos, enquanto o cão, “confiante abanava o rabo” (LISPECTOR, 2016a, p. 245).

A verdade parece ser simples: *o homem não quer mais ser visto pelo cão*, seu olhar o incomoda. Um desejo de abandoná-lo, uma vontade de despossuir o cão, de livrar-se daquela relação de dependência, de cortar os laços com o animal e ser apenas um homem responsável por si mesmo. A incapacidade de confessar claramente este desejo, todavia, trai o caráter encobridor da reflexão sobre a memória. Não há um motivo prático imediato para o abandono e tal opacidade do desejo do personagem é importante. Digamos que ele simplesmente *não suporta* mais o cão e deixa-o com “alívio”.

Esse não suportar o cão se impõe de forma bruta ao leitor. A violência da ausência de qualquer nexos explicativo parece ser simétrica à violência do gesto. Sabemos, ter alguém que depende de nós pode ser um fardo moral. Mas a responsabilidade é também um convite à transgressão. E se não respondo ao outro? E se me coloco para fora do espaço da lei? Sou culpado, terei que responder por meus crimes. Mas, e se entre tantos crimes, eu escolher esse do qual ninguém irá me acusar? A tentação que o rosto animal desperta no homem é descrita de forma assustadora. Desejo de simplesmente ferir, crueldade sem justificativa, dispêndio que constrito por uma economia moral relativa encontra no gesto do abandono sua expressão profanadora. No fundo, “este crime substitui o crime maior que eu não teria coragem de cometer” (LISPECTOR, 2016a, p. 246).

Se o conto de Clarice é terrível em seu retrato moral do professor de matemática é porque ele morde o nervo de toda uma lógica moralista que, no mesmo movimento que deve instaurar o sofrimento da culpa, permite o sacrifício do outro como contrapartida. Daí se segue a lucidez do personagem que sabe como “todos são meus cúmplices, José. Este crime ninguém

me condena” (LISPECTOR, 2016a, p. 246). Enquanto os sinos da igreja ressoam em festa, o homem percebe que ele não precisa “pagar” por seu crime, afinal não há crime onde não há lei. Na última reviravolta do conto, ele desenterra o cão desconhecido, deixando-o exposto e “renovando o seu crime para sempre”. À primeira vista, há o triunfo de uma razão que perdoa a si-mesmo assumindo, enfim, seu lugar de homem dentro da necessidade natural. Sereno, ele pode descer “as escarpas em direção ao seio da família”. O tom irônico do parágrafo final abre espaço para uma sensação desoladora: confiante de si, o homem de família é partidário de um moralismo cínico (LISPECTOR, 2016a, p. 247).

Contudo, essa não é a única interpretação possível. Afinal, a cadeia de substituições que marca a dinâmica narrativa do conto encontra seu termo final em um gesto de difícil significação. Talvez, a recusa de substituir simbolicamente um cão pelo outro seja uma profunda responsabilização do sujeito perante sua falta singular. Se em um último “arranco ele expõe sua fraqueza e sua condição” (LISPECTOR, 2016a, p. 246), como nos diz a voz narrativa em terceira pessoa, ele o faz reconhecendo o luto do abandono. O que levanta a questão: o desejo de abandonar não era, em sua origem, uma *defesa do eu*?

Esse homem, tão racional e lúcido, esse “professor de matemática”, ele se reconhece nos olhos do animal, reconhece sua animalidade em um rosto mudo que o interpela com um pedaço de carne por entre os dentes. Aqui, é preciso recusar o tema cristão de uma natureza má em nome de uma interpretação que se dê em um espaço aquém da divisão bem/mal. A finitude do meu corpo, seu instinto de agressividade e sobrevivência, sua tendência à assimilação do outro, o rosto animal testemunha tal natureza. Perante o horror daquilo que não tem a imagem apaziguada do humano, o homem se defende. A alteridade desvela uma passividade originária do *eu* perante o não-eu e tal exposição é traumática. O personagem abandona José, mas seu abandono é uma *fuga*. Agente, ele é agido pelo próprio ato. Não importa que José se perca em uma outra cidade, ou no tempo de um passado remoto. O homem carrega o cão.

É exatamente este carregar que ele parece querer esquecer com o gesto do enterro. Como uma finta, como alguém que “dá uma esmola para enfim poder comer o bolo por causa do qual o outro não comeu o pão” (LISPECTOR, 2016a, p. 247) o sepultar é uma tentativa de mentir sobre a

mentira. Ironicamente, é exatamente no momento de maior falsidade que ele pode se dar conta do que queria desde o início: preservar sua humanidade, ser homem apenas, razoável, no seio de sua família. Mas a materialidade daquele olhar o atravessara de uma forma que ele já não pode mais esquecer. E se ser humano significar ser capaz de fazer justiça, ou injustiça, ao que lhe é outro? Não é tal desamparo de uma decisão infinitamente posta pela natureza por entre suas mãos que o homem deve, enfim, aceitar e se responsabilizar? O personagem se torna então um sujeito moral assumindo não a culpa através da introjeção da Lei, mas sim através *do rastro que o outro deixara nele*. Um recolher em si, um não abrir mão, uma fidelidade ao tempo que não pode se resolver na simples troca de objeto para o desejo, mas apenas no elevar da perda à necessidade de uma *ruína*. Sepulcro aberto, vazio, para que o céu testemunhe. O conto se resolve na cena do impasse de um *luto como resignificação de uma injustiça*.

6 Epifania e aporia

“O crime do professor de matemática termina”, então, tendo um gesto indecível como desfecho. Entre a reconciliação de uma razão capaz de assumir seu lugar soberano dentro da natureza e o dilaceramento próprio ao luto e à responsabilidade, o leitor acaba por se enredar em uma aporia, em uma ambiguidade de sentido que parece expressar, em sua irredutibilidade, o impasse ético próprio à narrativa. Salvo engano, creio que essa escritura capaz de encenar a irredutível *diferença perspectiva* entre o animal humano e o animal cão tem um estatuto singular na produção de Clarice. Isso porque, como muitas vezes se notou em sua fortuna crítica, a literatura clariciana tem a tendência em buscar uma resolução do dilaceramento próprio à vida através de uma experiência epifânica negativa e ateológica (NUNES, 1989; SANT’ANNA, 1973; CIXOUS, 1990; CAMPOS, 1992).

Sobre isso, é interessante sublinhar como a confrontação com o olhar de um animal é um tema recorrente na obra clariciana, tema que ao ser tensionado pelo crivo do momento afetivo da personagem desencadeia uma experiência limite⁹ que funciona como um clímax narrativo. O exemplo

⁹ Utilizo a noção de “experiência limite” tal como compreendida e proposta por Georges Bataille, isto é, como uma experiência que ao colocar todas as dicotomias em causa – “por tudo em questão” – acaba por exigir uma forma de elaboração expressiva que tem como

mais conhecido é encontrado, sem dúvida, em seu livro *A paixão segundo G.H.* Nele, o instante que antecede a comunhão entre a matéria viva do inseto e o corpo da narradora é marcado pela confrontação com os “olhos de noiva” da barata:

Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. Cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 2009, p. 38)

Estranho delírio em que os olhos se multiplicam pela superfície das coisas, transbordando através do texto em todas as direções. G.H irá aprofundar tal experiência de ser olhada pela barata até o limite da transgressão de si mesma. Deixado para trás o nojo, ela experimenta a barata tal como um naco da carne do mundo. Nesse momento, a diferença entre animal e humano vacila e há uma comunhão profana, um encontro na matéria entre-corpos: “G.H ultrapassa a repugnância que vem de um *eu* demasiado humano; e atinge a comunhão de si mesma com o inseto: então não há mais *eu* e *mundo*, mas um *Ser* de que um e outro participam” (BOSI, 1994, p. 453). Como consequência de tal mergulho em uma matéria bruta aquém das divisões binárias como sujeito-objeto, a confrontação do olhar do outro desaparece e a tensão da clivagem se resolve em uma epifania de dissolução

princípio o “não-saber” e o “não-sentido” (BATAILLE, 2014, p. 15). O que não significa que a experiência limite seja uma espécie de mutismo místico, ou mera expressão niilista do nada. Pelo contrário, com essa ideia, Bataille busca liberar a literatura de todo e qualquer constrangimento dogmático e servil permitindo a ela se tornar uma prática de si-mesmo, um processo de escritura que ao recusar a soberania de uma ipseidade autônoma dá origem a um dizer clivado capaz de colocar-se em questão momento a momento. Daí que a experiência limite seja aquilo que está no limite do discurso, exigindo que este se reconfigure e se force para além de si na tentativa de expressão do que resiste aos esquemas comunicativos comuns impostos pela gramática cotidiana. Tal dialética entre a intensidade do vivido e sua inscrição sempre problemática na letra parece ser um problema da qual Clarice sempre teve muita consciência, por exemplo quando afirmava que: “então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a.” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

dos contornos que asseguram a identidade de si e do outro: “seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modos de se verem” (LISPECTOR, 2009, p. 51). Ou seja, nesse “mundo primário” as coisas não mais se entreolhavam, mas sim coexistiam na indeterminação do ser-bruto-material.

Outro exemplo notável de tal tema na literatura clariciana aparece no conto “O búfalo”, tal como “O crime do professor de matemática”, também publicado originalmente na coletânea *Laços de família*. Nele, tudo se passa através de uma série de cenas em que a personagem se põem diante de um animal e o encara. Leão, macaco, camelo, hipopótamo, quati, búfalo; a sucessão vertiginosa é narrada através de descrições expressionistas de cada animal, em que a experiência fenomenológica do olhar e ser visto é tingida por matizes afetivas diversas, sobretudo, o ódio. Desiludida amorosamente, a personagem parece buscar no corpo, na animalidade enjaulada de cada bicho, uma maneira de aprender a lidar com a sua própria animalidade, com suas paixões e instintos: “Procurava outros animais, tentava aprender com eles a odiar” (LISPECTOR, 2016b, p. 248).

A narrativa tem uma clara estrutura progressiva em direção ao aumento da tensão. De fracasso em fracasso do aprender a odiar com cada animal, a personagem enfim vê um enorme búfalo negro. O búfalo é descrito de maneira bastante objetiva, toda ênfase em seu torso enquanto um pesado e denso corpo, que aos poucos vai se aproximando. Enfim, o animal encara a personagem. O estilo se altera. Não se trata mais dos cornos, da pele, do torso. Nem mesmo do olho, mas sim do olhar. Da troca de olhares entre o humano e o animal a narrativa encontrará seu desfecho em um ato que conflagra a experiência vivida da personagem:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara.

Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (LISPECTOR, 2016b, p. 257).

O caráter epifânico de tal cena, esse devir-búfalo do eu e do mundo, é bastante diferente da cena da comunhão anteriormente analisada. Como bem percebeu Benedito Nunes (1989), em *A paixão segundo G.H.* a epifania não parece transformar a personagem e o mundo. Findada a comunhão, tudo permanece o mesmo e será necessária uma lenta elaboração de sentido do que se passou e do que se perdeu naquela experiência. Já em “O búfalo”, há uma coincidência do tema epifânico com a morte que o torso negro do animal secreta. Um pouco como Bataille mostrou em *O erotismo* (2011), a experiência limite aqui coincide com a morte enquanto experiência impossível. A narrativa não termina, mas desvanece, escorre por entre as linhas tal como a vida da personagem que, no instante derradeiro, desaparece para dar lugar ao luzir de uma experiência pura e sem sujeito: “o céu inteiro e um búfalo” (LISPECTOR, 2016b, p. 257).

É exatamente esse recurso a uma experiência limite como clímax narrativo que vem resolver a tensão do tema do entrecruzamento do olhar humano e animal que não encontramos em “O crime do professor de matemática”. Nele, o hiato entre homem e animal nunca é superado, pelo contrário, a força literária do conto deriva exatamente da capacidade do estabelecimento de uma inquietante mediação entre termos opostos, sem síntese final. Dessa afirmação expressiva de uma heterogeneidade irreduzível se segue o caráter aporético-indecidível do conto e o anticlímax narrativo. De certa forma, ao inscrever o *olhar animal* em seu texto, Clarice inscreve também o outro do homem dentro do próprio homem, fazendo o humanismo comum à literatura baseada na rememoração da consciência tremer, no mesmo movimento pelo qual recusa a dissolução da diferença em uma experiência epifânica de indeterminação. Em uma palavra, o que se afirma é um *limiar* heterogêneo em que o *humano* e o *animot* se tocam e se diferenciam constantemente, abrindo um fulcro de não-identidade dentro do qual dualismos estanques como corpo/alma, mal/bem, natureza/cultura caducam. A relação entre ética e alteridade irá se (re)abrir aí, indefinidamente, no rastro dos encontros da infinita finitude de cada vida singular.

Referências

- ADORNO, T. *Beethoven: Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, G. *O aberto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ANDRADE, E. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, v. 58, n. 137, p. 291-309, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-512x2017n13704ea>
- BATAILLE, G. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- BATAILLE, G. *L'expérience intérieure*. Paris: Galimard, 2014.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, H. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: _____. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. 3 ed. São Paulo: Ouro Azul, 2004.
- CIXOUS, H. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- COETZEE, J. *A vida dos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DERRIDA, J. *Aporias*, California: Standford University Press, 1994.
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2002.
- DERRIDA, J., *The Animal that Therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Abril Cultural, 1993. (Coleção Pensadores)
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEIDEGGER, M. *Conceitos fundamentais de metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marcos Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: UNICAMP; Vozes, 2012. (Edição bilíngue)
- KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LEVINAS, E. *Totalité et infini*. Paris: Livre de Proche, 1990.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. O búfalo. In: _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016b.
- LISPECTOR, C. O crime do professor de matemática. In: _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016a.
- MACIEL, E. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, v. 27 n. 2, p.197-206, 2007. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636004>
- MACINTYRE, A. *Dependent Rational Animals: Why Human Beings Need the Virtues*. Chicago: Open Court, 1999.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- RICOER, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2005.
- ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 2016.
- SANT'ANNA, A. *Análise estrutural dos romances brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- SARTRE, J. *O ser e o nada: ensaio de ontologia-fenomenológica*. São Paulo: Vozes, 2009.

Recebido em: 07 de março de 2019.

Aprovado em: 09 de outubro de 2019.



Por uma constituição de uma fortuna crítica da *Revista Moderna* (1897-1899)

For a Constitution of a Critical Fortune of the Revista Moderna (1897-1899)

Andreza dos Santos Flexa

Universidade Federal do Pará (UFPA), Instituto Federal do Pará (IFPA - *Campus Marabá Industrial*), Marabá, Pará / Brasil

andsflexa@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5556-1441>

Resumo: O objetivo do presente artigo consiste na constituição de uma fortuna crítica da *Revista Moderna*, propriedade de Martinho Arruda Botelho, publicada em Paris para circulação no Brasil, entre os anos de 1897 e 1899. Trata-se de uma revista literária e de variedades, um magazine ilustrado produzido em papel *couché*, com aproximadamente 36 páginas, que possibilitou a circulação e difusão de textos de diversos autores, antes mesmo de terem sido impressos em livros, como no caso do conto “José Matias”, de Eça de Queirós. Para tanto, foram realizadas pesquisas nas fontes primárias que circularam no mesmo período em que a *Moderna*, além da busca por monografias, dissertações, teses, artigos e outros materiais que fizeram uso da referida revista como objeto de estudo ou fonte de dado. Com essas informações, foi construído um banco de dados valioso, o qual permitirá aos interessados em pesquisas com fontes primárias uma visão geral do que foi e continua sendo dito sobre a *Revista Moderna*.

Palavras-chave: século XIX; *Revista Moderna*; fortuna crítica.

Abstract: The purpose of this article is to constitute a critical fortune of *Revista Moderna*, owned by Martinho Arruda Botelho, published in Paris for circulation in Brazil between the years 1897 and 1899. It is a literary and variety magazine, an illustrated magazine produced on paper *couché*, with approximately 36 pages, that allowed the circulation and diffusion of texts of several authors, even before they were printed in books, was the case of the short story “José Matias”, from Eça de Queirós. For this purpose, researches were carried out on the primary sources that circulated in the same period as *Moderna*, besides the search for monographs, dissertations, theses, articles and other materials that made

use of the journal as an object of study or data source. With this information, a valuable database was built, which will enable those interested in primary source research to have an overview of what has been and is being said about *Revista Moderna*.

Keywords: 19th century; *Revista Moderna*; critical fortune.

1 Introdução

O século XIX viveu um período de intensa circulação de impressos entre a Europa e o Brasil, marcado pelo aprimoramento da tecnologia gráfica, da evolução dos meios de comunicação, de transporte e pela expansão do público leitor. (ABREU, 2011, p. 121). Contudo, a impressão e circulação de bens culturais no início do XIX eram controladas pela censura régia, que temia discursos “sediosos e incendiários”, que intentavam “perturbar a harmonia estabelecida em todas as ordens do Estado e introduzir a anarquia” (BARBOSA, 2010, p. 39).

Com a *Impressão Régia*, o número de impressos no Brasil aumentou e a circulação da cultura transatlântica se tornou uma prática regular que, apesar da censura e do controle sob os impressos, aos poucos foi ficando acessível a um público mais amplo e ávido por informações.

A partir de 1821, com a criação do decreto de abolição da censura, ampliou-se o número de periódicos brasileiros, editados no país e em outras províncias. Porém, o controle sobre os impressos continuava e, em janeiro de 1822, D. Pedro proíbe o anonimato das obras, a fim de que houvesse um responsável pelo conteúdo (BARBOSA, 2010, p. 40). Em 1824, a Constituição declara que toda a responsabilidade dos abusos cometidos nos impressos deveria ser penalizada de acordo com a lei. Tal dispositivo passa a ser integrado ao Código Criminal, permanecendo até 1890 (BARBOSA, 2010, p. 41).

Nesse período de transição e de profundas transformações sociais, o desenvolvimento de periódicos intensificou-se quando os mais renomados jornais modificaram o seu formato. Assim, proliferavam, por exemplo, os periódicos ilustrados que, de acordo com Silva (2014, p. 205), “tiveram uma importância decisiva no intercâmbio cultural luso-brasileiro, funcionando como mediadores entre realidades diferentes”. Em suma, as revistas ilustradas viabilizaram a propagação das ideias e modas estrangeiras no país, pois favoreceram o diálogo e as trocas com a Europa e imprimiram em suas páginas questões políticas e culturais.

A *Revista Moderna*, por exemplo, apareceu em meio aos empreendimentos que surgiram para “estretar relações” entre brasileiros e portugueses e dar a conhecer a cultura de cada um desses dois países, em páginas luxuosas e repletas de ilustrações feitas pelas técnicas mais modernas do período, bem como, para satisfazer a “necessidade de uma informação completa e ilustrada, sobretudo o que atualmente interessa ao espírito público” (*Revista Moderna*, editorial, 1897, p. 1).

FIGURA 1 – Capa da *Revista Moderna*



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Fundada com capitais próprios e impressa na tipografia de *Paul Dupont*, com redação e administração em Paris, a *Revista Moderna*, criada por um editor brasileiro, iniciou suas atividades em um sábado, 15 de maio de 1897, circulando durante dois anos consecutivos, até abril de 1899, totalizando trinta números.

Pinheiro (2011) explica que, por conta do editor e administrador da revista residir em Paris, assim como outros importantes colaboradores os quais representavam a elite intelectual brasileira e portuguesa na França,

o local teria sido o escolhido para a publicação da revista. Contudo, para Elza Miné (1982 *apud* JARDIM, 2000), a publicação da revista em Paris se devia ao fato de a cidade contar com avanços técnicos para a publicação de gravuras com maior qualidade do que em outros locais.

Embora o destino da *Revista Moderna* fosse o Brasil, conforme mostra o editorial de estreia, a revista conectava culturalmente Portugal, França e Brasil, funcionando como um correio que prestava o serviço de mostrar “todo um Mundo a outro Mundo” (*Revista Moderna*, n. 1, 1897, p. 4). Seu programa era oferecer notícias e imagens que pretendiam constituir “resumos supremos, postos em curtas linhas e em finos traços, de vastos e complicados movimentos do Pensamento e da Ação” (*Revista Moderna*, n. 1, 1897, p. 4).

O periódico pretendia ser, segundo o editorial de estreia, “um novo typo de publicação, satisfazendo, ao mesmo tempo, a educação artística do meio a que se destina e a necessidade de uma informação completa e ilustrada, sobre tudo o que, actualmente, interessa o espirito publico” (*Revista Moderna*, editorial, 1897, p. 1).

Para atingir esses objetivos, os editores apostaram em investimentos de ordem material em termos tipográficos, o que resultou na criação de um empreendimento com inovação e requinte gráfico, marcado pelo cuidado com a variedade e qualidade das ilustrações, bem como pela escolha de assuntos da atualidade, banindo do programa, por exemplo, as questões políticas e as lutas partidárias.¹ Essa preocupação em não fazer da revista um instrumento de divulgação político-partidária aparece na nota expedida na edição de número oito, publicada em 20 de outubro de 1897:

Recebendo constantemente do Brasil artigos tratando da política partidária, bem como retratos e ilustrações concernentes aos mesmos assuntos, declaro mais uma vez que a “*Revista Moderna*” sendo exclusivamente literária e artística, não pode nem quer admitir nas suas colunas a menor ingerência política. M. Botelho. (*Revista Moderna*, n. 8, p. 1).

A *Revista Moderna* tomou lugar entre as principais fontes de informações e entretenimento da época, “uma revista verdadeiramente moderna, um completo magazine pela variedade dos assumptos e uma

¹ Entretanto, não foi o que se constatou nas suas páginas, uma vez que as questões políticas e sociais apareceram em muitos momentos nas colunas da revista, sob um aspecto elegante, mas sem superficialidades, como foi o caso da coluna Atualidades e, logicamente, da Sumário Social e Político.

ilustração de primeira ordem pelo cuidado e profusão dos desenhos” (*Revista Moderna*, editorial, n. 1, 1897, p. 1). A explicação para tamanho cuidado e organização apareceu em uma nota dos editores:

[...] o lado material que tão justamente impressiona o espírito público e que tanto agrada aos amadores de publicações artísticas e bem feitas, incumbe aos últimos e aperfeiçoados processos da typographia e da gravura. A variedade da nossa ilustração, acompanhando sempre a actualidade dos acontecimentos, a escolha cuidadosa e execução impecável da mesma, será o objecto da nossa constante atenção. Esperamos assim, poder fazer uma revista verdadeiramente moderna, um completo *magazine* pela variedade dos assumptos e uma *ilustração* de primeira ordem pelo cuidado e profusão dos desenhos. A *Revista Moderna* – à parte a sua feição litteraria – é um *CORREO ILLUSTRADO* creado exclusivamente para o Brazil e não pretende de modo algum tomar logar entre as publicações da actualidade destinadas à Europa. (*Revista Moderna*, n. 1, 1897, p. 2, grifos do original).

Devido à revista se tratar de um suporte de variedades, adequado à propaganda e publicidade para a venda de produtos, a circulação dela favoreceu o aumento da crítica a obras e a escritores oitocentistas e, como essa revista circulava tanto no Brasil quanto em terras portuguesas, as críticas que estavam sendo lidas aqui e em Portugal podem ter sido reproduzidas por outros periódicos que circularam não só nesses dois países, mas também na França, Inglaterra, dentre outros, uma prática muito comum na época.

A ocorrência de uma seção na *Revista Moderna* só para reproduzir as notícias que saíam sobre ela nos periódicos em circulação nos mais diversos países, como o caso das publicações que saíram na revista francesa *Revue des Revue* e no jornal madrileno *La Época*, além das publicações brasileiras e portuguesas, é forte indício de que a crítica literária estampada na *Moderna* estava sendo lida não só no Brasil e em Portugal, mas também em muitos outros países.

Enquanto circulou, de 1897 a 1899, o periódico serviu como instrumento difusor de cultura, viabilizando a propagação das ideias e modas estrangeiras no Brasil e possibilitando a circulação e difusão de prosas de ficção antes mesmo de serem impressas em livros, fato que assume especial relevância à veiculação de ideias e opiniões acerca da referida revista.

Este estudo, no entanto, tem a pretensão de constituir uma fortuna crítica em torno da *Moderna*. Para tanto, a pesquisa foi realizada nas versões

digitalizadas de fontes primárias que circularam no mesmo período em que a *Revista Moderna*, sobremaneira, as que foram anunciadas na própria revista e encontram-se disponíveis nos acervos online, principalmente na Hemeroteca Nacional. Recorreu-se, ainda, aos sites das bibliotecas universitárias do Brasil e ao Banco de Dissertações e Teses da CAPES.

2 A recepção crítica da *Revista Moderna*

No período em que circulou, a fortuna crítica acerca da *Revista Moderna* se referia à recepção da revista, conforme se pode observar na informação extraída do jornal *O Estado de São Paulo*, publicado quinze dias após o aparecimento da *Moderna*:

Em Paris² vai ser publicada uma revista luso-brasileira denominada *Revista Moderna*. Será escrita em português e entre seus colaboradores estão os senhores Eça de Queirós, Domicio da Gama, Arruda Botelho e Luís Serra. (*O Estado de São Paulo*, 30 maio 1897).

Continuando com a recepção do novo empreendimento, a *Revista Brasileira*, sob direção do crítico literário José Veríssimo, anunciou o recebimento dos números iniciais da *Revista Moderna* no tomo XIII, de 1898:

Em Paris começou a ser publicada em maio do anno passado um interessante *magazine* ilustrado em portuguez, sob a direção do nosso compatriota Sr. Manoel Botelho. Tem o título, que plenamente justifica de *Revista Moderna* e conta entre os seus mais assíduos colaboradores, além do eminente romancista portuguez o sr. Eça de Queirós, alguns nomes estimados e queridos dos leitores da *Revista Brasileira*, como Domicio da Gama e Magalhães de Azeredo. Recebemos os primeiros números. (*Revista Brasileira*, jan. 1898, p. 112).

Nota-se com o excerto que a *Revista Brasileira*, além de informar sobre o aparecimento e circulação das edições da *Moderna*, apontou quem estava à frente desse “Correio Ilustrado”: o brasileiro Manoel Botelho, assim como o seu principal colaborador, o escrito português Eça de Queirós, e outros nomes que, inclusive, colaboravam com a anunciante.

Além dos impressos citados, outras fontes primárias também trouxeram informações acerca do novo empreendimento no período em que

² O presente texto respeita a ortografia das fontes consultadas.

circularam, por exemplo, a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (1897-1898), a revista francesa *Revue des Revue* (outubro de 1897) e o *Jornal de Recife* (abril de 1899).³

No jornal carioca *Gazeta de Notícias*, a *Revista Moderna* ganhou destaque na publicação de 26 de maio de 1897, aparecendo na coluna “novas publicações”, em meio às novidades literárias e aos anúncios de impressos que se vendiam nas livrarias de todo o país:

“Revista Moderna”

Entre as últimas notícias de Paris uma que deve interessar particularmente aos nossos leitores é a da fundação de uma revista ilustrada destinada ao Brasil e cujo o primeiro número deve ter aparecido naquela cidade no dia 15 do corrente. Essa publicação, que ocupa o meio termo entre o magazine mensal e a ilustração hebdomadária, tem por fim dar em 24 páginas in- 8°. grande uma resenha ilustrada da quinzena, e artigos redigidos de maneira que o leitor se divirta instruindo-se. A empresa está sob direção do senhor M. Botelho. Entre os seus redatores assíduos figura nosso eminente colaborador Eça de Queirós, que vai distrair em proveito dos leitores da revista uma parte da sua atividade quase exclusiva concentrada em trabalhos de longo fôlego. A colaboração literária promete um bom texto. A ilustração num centro artístico de primeira ordem não pode senão dar muito prazer pelos olhos aos leitores da Revista Moderna, que desejamos numerosos como as areias do mar e fiéis constantes como as estrelas do céu. (*Gazeta de Notícias*, 26 maio 1897).

A *Gazeta* ainda reproduziu (prática comum à época), no dia 02 de agosto de 1897, o conto “José Matias”, de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez na *Revista Moderna* em 25 de junho de 1897. Continuando com a *Gazeta de Notícias*, este jornal carioca deu grande fôlego à publicação ilustrada de Martinho Botelho, anunciando em seus números o sumário de todos os fascículos da revista que recebia da direção, dando início às publicações a partir do dia 15 de agosto e finalizando-as em 10 de março de 1899.

Na revista *Revue des Revue*, de origem francesa, a *Moderna* também foi apresentada com uma crítica de caráter elogioso, fazendo referência ao número em homenagem ao Eça:

³ Essas fontes podem ser localizadas em versões digitalizadas nos espaços de leitura, como as disponíveis na Hemeroteca Nacional.

Revista Moderna – Esta bela publicação ilustrada em língua portuguesa, que é publicada a cada duas semanas em Paris, sob a direção de M. Botelho, publica uma edição dedicada ao grande romancista Eça de Queirós, o chefe da escola naturalista, um dos mestres do romance, contemporâneo na Europa. (*Revue des Revue*, 01 out. 1897, p. 243).

Verifica-se que Eça de Queirós foi elevado como uma das grandes personalidades das letras portuguesas da atualidade e de todos os tempos na *Revista Moderna* e também na revista francesa *Revue des Revue*, cujo texto finaliza afirmando a grandiosidade do escritor português, intitulando-o “chefe da escola naturalista” e mestre do romance.

Enquanto os periódicos anteriores apresentam uma crítica mais elogiosa, voltada aos escritores e intelectuais que publicaram na revista, o *Jornal de Recife* apresenta outra face da *Moderna*:

Mudou-se o problema, que entra em seu estado normal, pois que o algodão barato importa ao bem-estar da raça humana. Procuramos rapidamente entrar no conhecimento da situação, tão profundamente modificada pela guerra; esse trabalho não nos será difícil avista dos importantes artigos publicados por N. F. Cooking, na *Revista Moderna*. (*Jornal de Recife*, 07 abr. 1899).

Conforme se observa, o *Jornal de Recife* destacou o teor informativo da *Revista Moderna*, mostrando-a como referência na edição de assuntos que também eram do interesse do público do país (Brasil) no período em que circulou, como as questões econômicas, por exemplo.

Reconhecendo ser uma prática comum dos impressos o anúncio de outros que circulavam no mesmo período que o anunciante, cremos que o número de periódicos, revistas e/ou jornais, que publicaram críticas em torno da *Revista Moderna* no final do XIX seja maior do que contabilizamos, isso por conta de haver nas páginas da *Moderna* uma seção que anunciava outros periódicos que circulavam concomitantemente. Contudo, muitos títulos não foram localizados, até onde foi possível averiguar.

3 A *Revista Moderna* na História da Imprensa

A *Revista Moderna* teve seu lugar de destaque nas últimas décadas dos oitocentos, e passou a fazer parte, enquanto periódico, da História da Imprensa, segundo se pode constatar em uma das publicações de uma

renomada pesquisadora da cultura do impresso, cujas produções costumam auxiliar nas pesquisas da História do Livro e da Leitura no Brasil:

A Revista Moderna, impressa em Paris, em 1897, introduzia o que havia de mais avançado em periodismo, primando por elaboradas reportagens, coberturas de acontecimentos marcantes do tempo, geralmente ilustradas com desenhos tomados a partir dos acontecimentos, não se furtando ao sensacionalismo em voga. Como aquele de cena horripilante do incêndio do Bazar da Caridade em Paris, em 4 de maio de 1897, causado por uma lanterna de cinematógrafo. A queda do toldo do pavilhão, como um lençol de fogo, vitimou figuras ‘pertencentes quase todas às camadas superiores, visíveis e decorativas da sociedade’, conforme o registro do jornalista Botelho. Mais que a descrição minuciosa do sinistro, a ilustração em *croquis* estampava uma cena de horror, trazendo corpos em desespero de dor, alguns já incinerados, espetáculo impactante naquelas páginas de mostruário habitualmente ameno e elegante. [...] Entre os méritos da publicação, está o de veicular, pela primeira vez, a obra de Eça de Queirós *A Ilustre Casa de Ramires*, produzida especialmente para figurar em partes naquela revista, a exemplo dos folhetins nos jornais. (MARTINS, 2001, p. 109).

O excerto de Ana Luíza Martins evidencia as técnicas da *Revista Moderna* entre as melhores ilustradas do gênero no final do XIX. A autora aponta também o quanto eram variados os assuntos publicados na revista, bem como a importância dessa revista para a promoção e difusão de textos de prosa de ficção antes das impressões em livros, como foi o caso do romance *A ilustre casa de Ramires*, de autoria do escritor português Eça de Queirós.

Embora este texto tenha oferecido apenas um pequeno recorte da produção da Martins, vale ressaltar que nessa publicação da autora a *Revista Moderna* ocupa um longo capítulo e, dentre os encontrados até o presente momento, se trata do mais abastado material em informações acerca do magazine ilustrado, pois não se basta à exposição de dados acerca da materialidade do impresso, mas também tece um conhecimento aprofundado sobre muitos aspectos de alguns números do periódico.

4 As pesquisas contemporâneas “na e por meio da” *Revista Moderna*

Atualmente a *Revista Moderna* vem ganhando cada vez mais atenção dos pesquisadores brasileiros, tanto para os da área de Letras como para

outros estudiosos, o que faz com que o número de trabalhos com a revista cresça consideravelmente, isso por conta da garantia de ampla possibilidade de investigação. Em nossa pesquisa localizamos, até o momento, três teses de doutorado, três dissertações de mestrado, quinze artigos acadêmicos, dois livros e mais seis materiais que fazem uso da *Revista Moderna* como instrumento de apoio aos estudos da história da imprensa ilustrada, das relações literárias entre Brasil e Portugal, dentre outros temas.

Essas pesquisas têm se utilizado da *Moderna* como fonte secundária. Contudo, localizamos alguns trabalhos acadêmicos em que a revista é o *corpus* principal (ou um dos principais) como, por exemplo, o artigo “As contribuições de Eça de Queirós na Revista Moderna” (SILVESTRE, 2006), as dissertações de mestrado “A Revista Moderna (1897-1899): Uma publicação brasileira em Paris” (JARDIM, 2000) e “A figuração da personagem nas crônicas de Eça de Queirós: Textos de imprensa da Revista Moderna” (BROGUEIRA, 2013), assim como a tese de doutorado intitulada “Entre dois tempos, entre dois mundos: uma revista luso-brasileira chamada Moderna (1897-1899)” (PINHEIRO, 2012).

Outras fortunas críticas acadêmicas localizadas referem-se às edições de número nove e dez da *Revista Moderna*. Esses números aludem à biografia sobre Machado de Assis, escrita por Magalhães de Azeredo, no número nove da revista, e à edição completa de homenagem a Eça de Queirós, no número dez.

O número dez, talvez em resposta ao texto de Magalhães Azeredo, dedica toda a edição a Eça de Queirós, com vários artigos e uma fotografia. A rivalidade entre os escritores, já presenciada por ocasião da publicação de *O Primo Basílio* (1878) na imprensa brasileira, talvez explique essa coincidência ou não, uma vez que a edição em homenagem a Eça já estava prevista desde o número dois da revista.

O certo é que o texto de Magalhães de Azeredo inicia exaltando Machado de Assis: “Celebrar a Machado de Assis é propriamente celebrar a dignidade e a elevação da obra literária” (*Revista Moderna*, 1897, n. 9, p. 35). Azeredo eleva a produção de Machado à universalidade ou mesmo à supremacia de toda a construção literária, comparando desde os textos poéticos e em prosa aos grandes nomes da literatura mundial. Para ele, Machado é a completude do estilo e da singeleza da literatura:

Outra glória não pede e não quer senão a que lhe vem da sua própria obra. Vasta é ela, e vária, distribuída em tão largo tempo, com sinceridade e perseverança, por quase todas as « províncias da literatura », como antigamente se dizia. Cultivar a poesia, o conto, o romance, o teatro, a crítica, o folhetim, a crônica, tudo isso galhardamente; sendo pelo estilo um artista acrisolado, ser ainda um pensador, um humorista, um moralista, uma espécie de filósofo sem presunções, que, descuidoso de nos dar o seu sistema completo, nos dá tão só fragmentos soltos de filosofia; eis o que enche de brilho excepcional essa fecunda existência [...] (*Revista Moderna*, 1897, n. 9, p. 35).

No texto, o estilo e a ironia da produção machadiana são comparados ao de Sterne, de H. Heine e de Anatole France, sempre superado pela graciosidade e profundidade dos personagens e linguagem inerentes ao brasileiro. Nem mesmo Eça escapa à comparação, pois, assim como Machado é um “demolidor de ilusões, aquele é um lusitano mordaz e “violento” (*Revista Moderna*, 1897, n. 9, p. 36).

[...] Portugal tem hoje o seu grande humorista: Eça de Queiroz; mas este não é porventura tão amargo no brilho violento e militante dos seus períodos, como Machado de Assis na mansidão quase ingênua com que expõe os seus trechos de doutrina. (*Revista Moderna*, 1897, n. 9, p. 36).

O texto finaliza afirmando que a grandiosidade e imortalidade de sua obra, além dos tipos muito bem caracterizados e do esmero com a linguagem, devem-se também:

a imensa vantagem de partilhar todos os gozos espirituais d’este século tão rico d’ eles, sem ter saído nunca do seu recanto sul-americano; pois uma fina e rara intuição substitui na sua mente o proveito das viagens; de tal modo que o meio nacional, ou antes fluminense, dominante nas suas obras, adquire, através de tão especial temperamento, sem perder a sua exatidão, uma peregrina transcendência que o tornaria interessante para os estrangeiros como para nós mesmos. (*Revista Moderna*, 1897, n. 9, p. 37).

Enquanto o “filósofo” Machado de Assis recebeu uma crítica de somente três páginas, embora merecesse quase toda a edição, conforme Magalhães de Azeredo, Eça foi elevado como uma das grandes personalidades das letras portuguesas da atualidade e de todos os tempos, num volume integral.

O certo é que a publicação da crítica sobre a obra prosaica e poética de Machado o torna conhecido, em Portugal, como um escritor não apenas de poesia, mas também como um exímio cultivador de todas as formas literárias, uma vez que Machado era muito mais conhecido como poeta do que como prosador. Prova disso é que na *Brasil-Portugal*, por exemplo, revista para qual o escritor também colaborou, aparecem apenas poemas e não os contos ou romances.

O número dedicado a Eça começa com um texto de M. Botelho, que, logo no início de sua apresentação, parece revidar a comparação entre Eça e Machado feita por Azeredo ao afirmar que:

Não temos de modo algum a pretensão ingênua do fazer figurar as nossas linhas como um prólogo mal colocado aos nomes festejados dos grandes mestres da poesia e da prosa, que são os únicos competentes para se pronunciarem sobre o mestre por excelência. (*Revista Moderna*, 1897, n. 10, p. 5).

O excerto enfatiza que a superioridade e sabedoria de Eça de Queirós colocaram a revista entre as melhores ilustradas do gênero tanto em Portugal quanto no Brasil. Esse motivo justifica uma edição especialmente organizada para homenagear o criador literário e colaborador permanente da *Revista Moderna*.

Assim, nesse fascículo, muitos escritores e críticos se reuniram para exaltarem a grandeza de Eça: Eduardo Prado, Maria Amália Vaz de Carvalho, Xavier de Carvalho, Oliveira Lima, Conde d'Arnos, Jr Batalha Reis, Trindade Coelho, Monteiro Ramalho, Conde de Ficalho, Magalhães de Azeredo, João da Câmara, Jayme de Séguier, Alberto Bramão, Henrique Lopes de Mendonça, Conde de Sabugosa, Mariano Pina, José Pessanha, Luiz de Magalhães, Alfredo da Cunha, Anthero de Figueiredo, Henrique de Vasconcellos, Domício da Gama, José Sarmiento, Abel Botelho, Câmara Lima, Raymundo Corrêa, Domingos Guimarães, J. Pereira de Sampaio, Coelho de Carvalho e Luiz Serra.

Enquanto o texto de Azeredo elenca critérios estéticos e demonstra, por meio de excertos da obra de Machado, a superioridade daquele estilo, as críticas feitas a Eça são de cunho biográfico e laureador. Até mesmo aspectos da grafologia são suscitados para se afirmar que ordem e imaginação estão presentes na escrita do autor português, uma vez que “a ordem é a condição imperiosa da beleza, porque ela se chama também harmonia e é a própria beleza” (*Revista Moderna*, 1897, n. 10, p. 9). De acordo com essa “crítica

grafológica”, a realidade do romance de Eça está no bem pintar, na ordem que inspiraria a imaginação e criaria os personagens de maneira tão realística, postos em relevo pelo traço bem feito das linhas lançadas no papel.

Mesmo a crítica que foi escrita por Azeredo a Eça de Queirós é muito mais de caráter elogioso e pessoal do que de caracterização do estilo literário, como a atribuída a Machado de Assis. Nesse sentido, o crítico brasileiro menciona, muito polidamente e eximindo-se de qualquer queixa, “por que Eça é, no Brasil, ‘tão lido e prezado’ como em sua própria pátria” (*Revista Moderna*, 1897, n. 10, p. 19).

Somente em mais da metade do texto é que Azeredo começa a enumerar algumas características das obras de Eça ao afirmar a beleza com que este constrói os tipos em seus romances, chegando a compará-los com os personagens de Molière: “Outros, o Primo Bazilio, e o conselheiro Acácio, não são apenas tipos, têm a natureza mais vasta de caracteres, como Tartufo, como Don Juan, e são imortais como eles” (*Revista Moderna*, 1897, n. 10, p. 19).

As edições citadas foram, inclusive, motivo do envio de correspondências do próprio escritor brasileiro Machado de Assis, como a que remeteu ao crítico literário José Veríssimo:

Para: JOSÉ VERÍSSIMO

Rio [de Janeiro], 1º de dezembro de 1897.

Meu caro José Veríssimo.

[...] O Paulo já lhe escreveu que as duas linhas que antecedem os versos do Magalhães de Azeredo tragam a minha assinatura. Este escreveu me anunciando um ensaio a meu respeito no último número da *Revista Moderna*. Sobre a mesma matéria publicou anteontem um livro de Silvío Romero; vou lê-lo. [...]

Adeus meu caro José Veríssimo, meus respeitos à sua Excelentíssima Senhora e saudades do velho.

M. de Assis.

Essa correspondência, além de outras de Machado falando sobre a *Revista Moderna*, encontra-se entre as reunidas em uma publicação da Academia Brasileira de Letras, intitulada “Correspondência de Machado de Assis: tomo III, 1890-1900”, publicada no ano de 2011. No mesmo ano, Cintia Bravo de Souza Pinheiro publica sua pesquisa “A Revista Moderna: homens, fatos e retratos de um século que termina”, nos anais da I Jornada Oitocentista UERJ/USP:

Mesmo com a participação efetiva de Eça de Queirós, tão querido entre os leitores do Brasil e de Portugal, a *Revista Moderna* não conseguiu o sucesso esperado, inúmeras questões podem estar associadas ao seu repentino término. Em pleno domínio dos valores capitalistas a revista tornava-se, tanto para os seus leitores, quando para seus editores uma empresa muito cara (a revista avulsa custava 2 francos e a assinatura chegava a 40 francos anuais). (PINHEIRO, 2011, p. 50).

Nota-se que Cintia Pinheiro reconhece a grandiosidade da principal atração da revista, isto é, o colaborador Eça de Queirós, mas chama atenção ao fato disso não ter garantido a permanência prolongada a um empreendimento de tão alto custo como a *Revista Moderna*.

Para esse artigo foram analisadas apenas algumas fontes, mas ainda há uma série de outras que tratam da *Revista Moderna* e que não foram aqui citadas, tendo em vista que há ainda um logo percurso a fim de esgotar essa fortuna crítica. Entretanto, por meio da constituição da fortuna crítica apresentada até aqui, se pôde ter uma ideia de como vem sendo abordada a *Revista Moderna*, desde seu aparecimento no século XIX até os dias atuais.

Considerações finais

Com a proliferação das ilustrações no final do século XIX, as revistas ilustradas tomaram lugar entre os principais veículos de difusão da informação e da imagem, conquistando o mercado e seus públicos. Em meio às ilustradas da época, a *Revista Moderna* se apresentou como “um novo tipo de publicação”, circulando pela Europa e pelo Brasil nas últimas décadas dos oitocentos, sob a efervescência das transformações provocadas pela expansão capitalista, industrial e urbana que marcaram os vários espaços e períodos dessa época.

Com uma edição mensal, a *Revista Moderna* iniciou suas atividades em 15 de maio de 1897 e a redação e administração localizavam-se em Paris. Embora o destino da referida revista fosse o Brasil, conforme mostra o editorial de estreia, o periódico conectava culturalmente Portugal, França e Brasil, funcionando como um correio que prestava o serviço de mostrar todo um Mundo a outro Mundo.

A *Revista Moderna* pretendia servir como um dos símbolos da modernidade Francesa no Brasil. Por este motivo, sua beleza artística impressionava não só pela quantidade e qualidade das imagens, mas

também pela qualidade e valor textual ao tratar de assuntos que apontavam à aceleração e brevidade dos acontecimentos.

Logo na capa, a publicação apresentava o desejo de tomar lugar entre os símbolos da modernidade, apresentando aspectos da “beleza” e da “perfeição”. Assim, abordava uma variedade de assuntos, dedicando-se especialmente aos temas que estavam em voga no final do século XIX, oferecendo aos leitores, por exemplo, as matérias sobre o contexto da elite europeia difundidas pela imprensa jornalística oitocentista.

A *Revista Moderna* se constitui como um rico material para o conhecimento dos diversos sujeitos históricos envolvidos na produção, divulgação e circulação da cultura por meio dos impressos. Dessa maneira, o trabalho de constituição de uma fortuna crítica da revista acabou por revelar, entre outras coisas, que, enquanto instrumento difusor de cultura, que permite a visualização do cenário intelectual do final do século XIX, as críticas encontradas assumem um caráter mais elogioso e têm focado, principalmente, nos atores sociais que apareceram nessas páginas.

Embora tenha oferecido importantes contribuições às artes em geral, a *Revista Moderna* tem sido estudada, especialmente, nos contextos da crítica literária, particularmente quando se trata de pesquisar Eça de Queirós *versus* Machado de Assis, por conta de a revista ter publicado uma matéria na qual aparece uma comparação entre os dois escritores.

Isto posto, infere-se que, de modo geral, a fortuna crítica em torno da *Revista Moderna*, está, sobremaneira, pautada na recepção da revista pelo público brasileiro, no que fora publicado nessas páginas ilustradas e/ou a respeito de quem nelas publicou, por exemplo, a grande atração dos números do periódico, o escritor Eça de Queirós, além do mais ilustre colaborador brasileiro, Machado de Assis.

Referências

ABREU, Márcia. Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX. *Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, São Paulo, n. 1, p. 115-127, 2011.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo III, 1890-1900. Coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização e comentários de Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011.

BARBOSA, Marinalva. *História Cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BROGUEIRA, Dilar Trancas Mariano. *A figuração da personagem nas crônicas de Eça de Queirós: Textos de imprensa da Revista Moderna*. 125 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

JARDIM, Alexandra Alba Picone. *A Revista Moderna (1897-1899): Uma publicação brasileira em Paris*. 299 f. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARTINS, Ana Luíza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PINHEIRO, Cíntia Bravo de Souza. *A Revista Moderna: homens, fatos e retratos de um século que termina*. In: I Jornada Oitocentista UERJ-USP, Rio de Janeiro, 2011, *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2011. p. 45-54.

PINHEIRO, Cintia Bravo de Souza. *Entre dois tempos, entre dois mundos: uma revista luso-brasileira chamada Moderna (1897-1899)*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Júlio Joaquim Rodrigues da. *A Edição Quinzenal Ilustrada (1897-1898): a experiência editorial do Jornal do Brasil em Portugal*. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (org.). *Circulação transatlântica dos impressos: Conexões*. Campinas: UNICAMP: Instituto de Estudos da Linguagem, 2014. p. 205-211. Disponível em: https://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao_transatlantica_dos_impre. Acesso em: 01 mar. 2019.

SILVESTRE, Fernanda Munhão Martins. *As Contribuições de Eça de Queirós na Revista Moderna*. *AL*, Assis, v. 1, p. 1, 2006.

Recebido em: 25 de março de 2019.

Aprovado em: 03 de dezembro de 2019.



A constituição intelectual não canonizada de José Veríssimo¹

The Non-Canonized Intellectual Constitution of José Veríssimo

Alessandra Greyce Gaia Pamplona

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), Belém, Pará / Brasil
aleggp@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-0492-8511>

Resumo: Este artigo objetiva apresentar a constituição intelectual de José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) a partir de um conjunto de textos publicados, mas que foram desconsiderados por ele e pela historiografia literária. Considera-se a bibliografia formada pela fortuna crítica e pelos próprios textos do escritor na análise, a qual demonstra que uma variedade de fatores interferiu para o apagamento de um perfil que, se não representava o ideal de crítica, foi decisivo para a entrada do autor no mundo das Letras oitocentistas. Esses documentos indicam que se o crítico foi canonizado pelo livro, foi na imprensa cotidiana que ele se consagrou.

Palavras-chave: José Veríssimo; constituição intelectual; cânone.

Abstract: This article aims to present the intellectual constitution of José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) from a set of published texts scarcely known or deliberately suppressed by him and by the literary historiography. For the analysis, the bibliography constituted by the critical fortune and by the writer's own texts is taken into account. It indicates that a variety of factors caused the obliteration of a profile that, not representing the ideal of criticism, was crucial for the author's insertion in the world of 19th century's literature. These documents indicate that, if the critic was canonized because of the book, it was in the daily press that he consecrated himself.

Keywords: José Veríssimo; intellectual constitution; canon.

¹ Artigo oriundo da Tese “Na província e no centro: José Veríssimo e sua inserção no meio intelectual”, defendida em março de 2016 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A história da geração de 70 do século XIX concorreu para a significação do que se costumaria denominar nacionalidade brasileira. Com o “bando de ideias novas” (ROMERO *apud* BOSI, 1994, p. 166), o Brasil tornou-se objeto de discussão, a ponto de uma das premissas defendidas pelos homens de Letras ter sido a missão do escritor para a formação da literatura brasileira. Esse dever de cunho formador levou os intelectuais à busca de novas teorias para compreender o Brasil, com um duplo enfrentamento: primeiro, o desgaste, na esfera política, dos pressupostos das antigas instituições monárquicas; segundo, a falência teórico-metodológica dos métodos românticos de conceber a sociedade.

Esses escritores divulgaram o “movimento subterrâneo” (ROMERO *apud* BOSI, 1994, p. 165), que se alastrou por todo o território nacional. Um dos primeiros a vulgarizá-lo foi Sílvio Romero, para quem a “vida espiritual” brasileira, até 1868, presa aos preceitos das antigas instituições portuguesas, deveria ser revista pela Escola de Recife.

Outro intelectual que compôs esse quadro de contestação de ideias foi o paraense José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916), cuja produção inicial (1878-1890) foi vista, posteriormente, por João Alexandre Barbosa, como representativa das transformações oriundas da geração de 1870.²

Veríssimo participou das mudanças na sociedade paraense como colaborador em periódicos a partir de 1877, publicando desde crônicas teatrais até pequenas narrativas de teor ficcional. Em 1889, na obra *Estudos Brasileiros*, tomando como ponto de análise a mesma preocupação que induziu Sílvio Romero a escrever sobre o “movimento subterrâneo”, o paraense também indagaria a respeito das causas de uma revolução “espiritual” ou “intelectual” experimentada pelos representantes do progresso e da modernização do Brasil.

² João Alexandre Barbosa estuda a produção de José Veríssimo, enfatizando-a a partir dos dilemas pelos quais o escritor paraense passou no decorrer da década de 1870, ou melhor, da “geração contestante”, denominada assim pelo estudioso porque “o conjunto de textos que escreveu [Veríssimo] e publicou entre 1878 e 1890 está montado sobre uma ordem de preocupações que, em seu conjunto, poderíamos chamar de contestação de esquemas de interpretação do país erigidos pela crítica romântica caudatária da influência portuguesa” (BARBOSA, 1974, p. 94).

Em 1873 – se é possível assentar nos estreitos limites de um ano o início de um movimento da ordem daquele de que trato – em 1873, uma evolução salutar, e inesperada porque seria difícil encontrar-lhe antecedentes no país, dá-se na mentalidade brasileira. Procurando as causas geradoras deste fenômeno – que não podia deixar de as ter – acho-as todas em fatos estranhos por assim dizer à vida intelectual: a guerra do Paraguai, o movimento republicano de 1870, a guerra franco-prussiana e por fim a questão impropriamente chamada religiosa, que, em verdade, não passou de uma questiúncula sem nenhum alcance filosófico, entre as sacristias e as lojas maçônicas. Todos estes movimentos, despertando cada um por seu modo a consciência nacional, chamaram-na à realidade dos grandes interesses que se debatiam fora daqui no mundo moral e puseram-na em comunidade de sentimentos consigo mesmo. (VERÍSSIMO, 1889, p. 112-113).

José Veríssimo assevera que esses “fatos estranhos” correspondiam aos fatores considerados externos à vida intelectual, embora concorressem “cada um por seu modo” para o tratamento sobre a nacionalidade brasileira. Isso, de maneira peculiar, impulsionaria os intelectuais ao reconhecimento da sua identidade e à afirmação de uma consciência nacional.

Conforme verificado, notadamente, nos textos publicados de 1877 a 1890,³ essas concepções situaram a discussão da nacionalidade entre uma renovação teórico-metodológica oriunda das “novas ciências” e a conservação da temática de cunho romântico, como a origem da nação.

Ao se analisar seus escritos divulgados na coluna folhetim e em outras seções de periódicos, chega-se à constatação de que havia a preocupação em vasculhar os lugares “perdidos” e “degenerados” da região Amazônica sob uma perspectiva científica. Essa necessidade de retornar às origens do povo a partir das teorias evolucionista, positivista e determinista para explicar, entre outras coisas, a influência portuguesa em terras brasileiras, acrescenta à história o ar de modernidade aos estudos sobre a nacionalidade, sem, no entanto, deixar a herança romântica de lado.

³ Neste artigo, será analisado o conjunto de 37 textos publicados entre 1877 e 1890, divulgados em periódicos. São textos denominados de dispersos, principalmente, por serem desconhecidos pela fortuna crítica, mas possuem outras características, como terem tido apenas uma edição e terem sido deliberadamente excluídos dos livros pelo próprio. Cf. PAMPLONA, 2016.

Embora seja clara a consciência do presente histórico e cultural nos textos, esta não deve ser uma premissa para “encaixar” José Veríssimo em determinada postura literária, pois o próprio movimento de renovação da década de 1870 exigiu desse grupo de letrados certas adaptações em um curto espaço de tempo. Tratava-se de situar a nacionalidade brasileira no rol das literaturas estrangeiras sem, no entanto, esquecer que, paralela à pesquisa dos interiores da Amazônia, havia querelas jornalísticas que precisavam ser resolvidas na capital do Pará, nas quais veementemente se envolveu o escritor, a exemplo da resposta ao jornal católico *A Boa Nova*, publicada em maio de 1881.

É dever do discípulo da Filosofia Positiva – escrevia não há muito o Dr. Antônio Ritti respondendo a arguições do metafísico Vacherot, espalhar as suas doutrinas e defendê-las das acusações que de boa ou má fé lhe fazem.

Este dever venho eu cumprir hoje, tanto mais gostoso quanto o erro parte de gente que se tem em conta de muito sabedora – a gente da *Boa Nova*, o órgão da teologia católica nesta cidade. (VERÍSSIMO, 1881, p. 2).

A defesa de Emílio Littré nesse artigo, além de responder à necessidade de tratar da Filosofia Positiva, permitia ao escritor a reunião para si de uma série de atributos que o inserisse como um representante da ciência na imprensa paraense. A disputa por espaço discursivo recorria inclusive a falhas gramaticais de seus detratores para bem garantir seus argumentos de plausibilidade. Esse perfil de autoridade não deixaria de existir contanto houvesse polêmica para provê-lo.

Tomando como base esse perfil crítico de José Veríssimo, iniciam-se trabalhos a respeito de sua produção intelectual. Um dos primeiros – senão o primeiro – estudiosos a se debruçar sobre quase quarenta anos da vida dedicada ao jornalismo é Francisco Prisco em *José Veríssimo, sua vida e sua obra*, de 1937,⁴ que sistematizou a biografia e a produção intelectual do escritor desde o final da década de 1870 até 1916. De maneira geral, essa obra é dividida em função de facetas exercidas por Veríssimo durante esses anos: a vida íntima, o contista, o pedagogo, o crítico, o que participou da *Revista Brasileira* e o que teve uma obra composta por opúsculos.

⁴ Cf. PRISCO, 1937.

A referência à produção em Belém do Pará considera as relações estabelecidas com políticos e escritores como Tito Franco de Almeida⁵ e João Barbosa Rodrigues,⁶ destacando assuntos desde a literatura até a ciência. Não obstante Prisco propor uma avaliação que reconhece a diversidade de atuação do paraense na sociedade oitocentista, apresenta-o sob uma perspectiva elogiosa, reiterando, quase exclusivamente, a posição de destaque que teve o escritor com a produção de livros.

Ao lado do *Primeiras páginas* (1878a),⁷ que, de acordo com Prisco, não tem “significação na obra de Veríssimo, mas só o mérito da prioridade” (PRISCO, 1937, p. 14), os folhetos, notas e cartas, publicados ainda no decênio de 1880, são classificados como “opera minor”, de modo a destiná-lhes apenas um capítulo, atribuindo à produção desse período um caráter marginal.

Em resumo, Prisco parece partir de uma análise de José Veríssimo já consagrado nacionalmente, o crítico literário preocupado com questões “propriamente” literárias.⁸ Por isso, ao se referir ao relacionamento desse escritor com assuntos políticos, sociais e religiosos afirma que o mesmo não se debruçou sobre eles, “não colecionou em livro seus escritos, dados a mancheias às folhas do Pará. Só o fez relativamente à produção literária” (PRISCO, 1937, p. 28).

⁵ Tito Franco de Almeida, paraense nascido em 4 de janeiro de 1829, foi advogado, professor e representante do Partido Liberal no Pará. Em 1869, conforme Borges, publicou *A Igreja e o Estado*, sob o pseudônimo Canonista, no “Jornal do Amazonas”, de Belém, intervindo na famosa Questão Religiosa, sustentada contra a Maçonaria pelos Bispos Dom Vital, de Olinda, e Macedo Costa, do Pará. Defensor da monarquia da ala Liberal, em 1891 reuniu por ocasião da morte do imperador Pedro II uma comissão de féis à Monarquia, dentre os nomes estava o de Clementino José Lisboa, um dos editores da *Revista Amazônica*. Cf. as páginas 125 a 129 em BORGES, 1986.

⁶ Foi botânico, engenheiro. Inaugurou em 1883 o Jardim Botânico em Manaus. Publicou as obras: *Exploração e estudo do Valle do Amazonas* (1875), *Ídolo amazônico achado no rio Amazonas* (1875), *Lendas, crenças e superstições* (1881) e outras. Cf. a página 279 em SILVA, 1870.

⁷ Primeiro livro de José Veríssimo editado em 1878 e que reúne boa parte de seus textos publicados na imprensa entre os anos de 1877 a 1878.

⁸ Conforme Prisco, uma análise propriamente literária seria aquela que considera os elementos estéticos em si.

Na obra *José Veríssimo visto por dentro* (1966),⁹ o autor paraense é entendido sob três perspectivas: biográfica, crítico-literária e como escritor da *História da Literatura Brasileira*. As duas últimas referentes à produção realizada no Rio de Janeiro enfatizam a atuação como estudioso de causas “estritamente literárias”, da mesma forma como aponta Prisco.

Na parte biográfica, a vida particular aparece como subsídio para a formação do escritor. Por isso, afirma Ignácio José Veríssimo, a maior produção do paraense seria voltada para a Amazônia, vista como uma região que por fazer parte de sua personalidade deveria ser estudada. Assim, a *Revista Amazônica* (1883-1884) representaria essa espécie de ideal intelectual e pessoal, quase ufanista, uma vez que reuniu um significativo grupo de escritores, todos preocupados com a geografia, os costumes e a economia da região. A explicação para isto seria, conforme o analista, a “sensação do progresso vertiginoso dela”, o que traria interesse em “divulgar aquele novo paraíso” (REVISTA AMAZÔNICA, 1883, p. 35).

Apesar de identificarem José Veríssimo como aquele escritor que soube valorizar as coisas amazônicas, ambas as obras evidenciam mais o lugar de seus elaboradores a respeito do tema do que o lugar de Veríssimo em seu contexto histórico-cultural. Talvez por isso a constituição do escritor paraense, ainda no tempo em que vivia em Belém, parta do momento em que foi crítico literário consagrado na corte brasileira.

O impasse da tradição dos críticos oitocentistas foi discutido por João Alexandre Barbosa, que considera dois momentos na vida intelectual de José Veríssimo, delimitados a partir de como este foi adquirindo e modificando as ideias sobre o Brasil: uma fase anterior e outra posterior a 1901, data em que passou a colaborar definitivamente para os jornais cariocas.¹⁰

À primeira fase, de 1878 a 1890, são destinados os capítulos II e III, centrados basicamente na discussão da “geração contestante” (“geração de 70”), que o enquadra numa fase de não definição metodológica, por lançar

⁹ Obra escrita por filho de José Veríssimo. Ignácio José Veríssimo dedica estudo ao seu pai na obra *José Veríssimo visto por dentro* (1966).

¹⁰ A obra que tem como título *A tradição do impasse* torna-se uma das mais importantes para compreender as transformações do pensamento do crítico paraense. A tese de 1974 inicia, como o próprio título sugere, um movimento de análise que busca o impasse de uma geração que estava em construção ideológica, teórica e metodológica e, por isso, passível, para adquirir validade em seu presente histórico, de contestação ao passado.

mão de “esquemas ficcionais e etnográficos, ao lado de esboços de crítica histórica e literária” (BARBOSA, 1974, p. 32), simultaneamente. Seria, por assim dizer, uma etapa marcada por uma dialética que desmerece os métodos românticos, valoriza os realistas e científicos e não abandona aquele propósito ideológico de descoberta do povo e da nação.

Em síntese, é um estudo que avalia, conforme o próprio Alexandre Barbosa, a maneira como a linguagem de Veríssimo representa o contexto de modificações culturais próprio à geração de 1870. Nesse sentido, as obras que antes eram tidas como inferiores por outros estudiosos são caracterizadas de acordo com seu espaço de enunciação.

Outra bibliografia que marca, na atualidade, um momento importante na história crítica sobre o autor é *José Veríssimo: raça, cultura e educação*, de 2007, resultado do projeto de pesquisa “Educação e Cultura em José Veríssimo: apontamentos para a compreensão da discriminação e do preconceito étnicos no Brasil”,¹¹ empreendido por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Esse feito é relevante para entender o quadro de transformações pelo qual tem passado, também, a história da fortuna crítica de José Veríssimo e, conseqüentemente, a atualização da problemática sobre a identidade brasileira.

Essa coletânea analisa os “enunciados” sobre cultura e educação, observando como o preconceito e a discriminação étnica fizeram e fazem parte da construção ideológica do Estado Nacional. Para a reunião de tais questionamentos, os autores apresentam uma visão de José Veríssimo a partir de suas leituras, das bases teóricas que o fizeram discutir sobre a formação e o desenvolvimento da “psicologia” brasileira.

Sob essa perspectiva, propõe-se, a título de exemplo, a leitura do escritor da *História da Literatura Brasileira* a partir da influência das ideias iluministas em sua maneira de pensar o povo brasileiro. Seria, concluem os autores, uma forma de discussão do pensamento racial da época, pautada em teorias científicistas.

A essa fundamentação, que busca por meio de temáticas-chave o estudo do contexto sociocultural de José Veríssimo, juntam-se outros trabalhos, como dissertações e teses, defendidos em diferentes universidades brasileiras. O que vale ressaltar, no que se refere à fortuna crítica de

¹¹ Trata-se de projeto ligado ao Grupo de Pesquisa Constituição do Sujeito, Cultura e Educação – ECOS, do Instituto de Ciência da Educação da UFPA.

Veríssimo, é que ela passou, notadamente, a partir das perspectivas de João Alexandre Barbosa, a buscar um caráter de validade em estudos de outra natureza, como as Ciências Sociais, a Pedagogia, a História, a Filosofia, propondo, desta maneira, não somente o levantamento de obras do escritor paraense, mas o aprofundamento de questões de ordem teórica, como americanidade e imitação/adaptação de teorias, elementos significativos para a compreensão da literatura, ou seja, do conjunto de textos publicados em jornais e livros.

Pelo quadro histórico da recepção crítica de José Veríssimo não é difícil concluir que o escritor constitui um generoso objeto documental, historicamente latente, por nele se poder encontrar motivos afins à sociedade, à literatura e à geração de intelectuais do século XIX.

Ao se observar, a título de exemplo, um dos primeiros de seus textos publicados na imprensa paraense, no periódico de cunho liberal, *O Liberal do Pará*, em 1877, denominado de “Do Pará a Óbidos”, ao mesmo tempo em que se pode visualizar o escritor ávido pelo descritivismo e empirismo das ciências, percebe-se a narração de fatos longínquos relacionados à sua infância, os quais, no seu presente, foram substituídos por ruínas.

Óbidos é uma cidade sem tradições.

Embalde se procurará aí uma dessas lendas com que, em nossa infância costumam as nossas amas adormecer-nos, contos que ouvimos gostosos ainda já homens

[...]

A raça que morreu deixou a esta parte do Brasil alguma cousa de seus costumes e até da sua língua – mas se lhes deixou as poéticas legendas suas e de seus avós, eles as esqueceram e as poucas e truncadas que restam é só por acaso ou com muito trabalho que se vem a conhecer. Conheço estas.

[...]

Hoje esse lugar está coberto inteiramente de mato, esquecido e desconhecido [...]

(VERÍSSIMO, 1877, p. 1).

A modernidade trazida pelas teorias científicas, naquele final da década de 1870, não era a única via adotada pelo escritor, muito menos o caminho definitivo que poderia fazê-lo apontar as mazelas de sua contemporaneidade. Ao lado disso, narrava, à maneira do narrador de ficção, os edifícios “não arruinados” de seu passado, no intuito de salvaguardar a

sua crônica de veracidade, inserindo sua experiência de vida como elemento estruturador de todo projeto que pensava para si e para a literatura da época.

Quando punha suas “lágrimas” ao rés-do-chão, à vista dos poucos leitores paraenses,¹² não somente os fazia se identificarem aquele narrador que voltara do Rio de Janeiro após sete anos de formação no Colégio Pedro II, mas atribuía à “narrativa de viagem”¹³ um hibridismo de funções, consequentemente, ao escritor um misto de naturalista e cronista (SÜSSEKIND, 1990, p. 45). Ao mesmo tempo, porém, em que os leitores eram levados ao tempo de uma terra primitiva (original), o escritor os julgava pouco habilitados à leitura de um texto sério, por isso, a publicação, naquele momento, fora em folhetim para satisfazer aos anseios da classe “não-erudita”.

O fato é que Veríssimo, ainda em 1877, publicou vários textos naquele espaço que parecia não ser seu favorito, mas que o inseria no rol da cultura paraense da época, juntamente com os grandes nomes já consagrados na política, advocacia e ciências, como o bispo D. Antônio de Macedo Costa, Tito Franco de Almeida e Domingos Soares Ferreira Penna.

Ao cabo de quase um ano, exatamente em dezembro de 1877, José Veríssimo reuniu parte de seus escritos saídos em periódico, corrigiu-lhes as “máculas”, e lançou no mercado paraense, em 1878, o *Primeiras páginas*, impresso na tipografia Gutemberg de Belém. Nesse livro, o escritor experimentou, ao lado da descrição de hábitos, costumes culturais, econômicos e políticos da sociedade amazônica, a ficcionalização desses mesmos quadros gerais, os quais chamou de “esbocetos”, dedicando um capítulo exclusivo para discutir o papel de ambos na literatura brasileira.

No primeiro capítulo da obra, “Viagens no Sertão”, tem-se o analista da região; no segundo, “Quadros Paraenses”, o escritor ficcional; e no terceiro capítulo, “Estudos”, formaliza-se o crítico literário disposto a edificar uma consciência crítica acerca da literatura. Percebe-se, no todo da referida obra, que cada capítulo é uma espécie de preparação para o subsequente, tendo a literatura de ser concebida como um estudo, apresentar um grau de ficcionalidade correspondente à realidade e, em um terceiro momento, ser estudada em sua origem social e histórica para se constituir, então, o futuro da literatura nacional.

¹² Referência de José Veríssimo aos leitores da Província do Pará. Conforme Veríssimo, os textos publicados nessa coluna não tinham pretensão de alcançar um público erudito.

¹³ Narrativa de viagem. Assim Veríssimo denomina a crônica que escreveu para o jornal *O Liberal do Pará* entre abril e maio de 1877.

Dessa forma, a primeira publicação em livro das crônicas demonstra a maneira como estava se formando a percepção crítica de um escritor que mais tarde se tornaria conhecido pela sua atividade como crítico e historiador literário, em cuja *História da Literatura Brasileira* se acha matéria conclusiva a este respeito.¹⁴

Se esse projeto literário fora alicerçado sob as transferências das ciências da época e a “contestação” de bases românticas, não seria incoerente afirmar que a imprensa de então permitiu-lhe que experimentasse novas formas de escrita e de ordenação do seu discurso. Se considerarmos que cada gênero apresenta sua própria representação de mundo, os textos de Veríssimo não se desvinculam de tal objetivo por estarem ligados a uma série de princípios vinculados à crônica.

A coluna folhetim, como aquele espaço “vale-tudo” (MEYER, 1998), em essência volátil e versátil, permitiu que a própria formação dos escritores fosse híbrida, primeiro porque nela publicavam tudo o que lhes faria ter voz em sociedade; segundo, porque, nesse formato, eram, de certa forma, livres para mesclar conteúdos, no caso de Veríssimo para “descer”, em folhetim, a assuntos “sérios”; terceiro, porque a coluna não exigia uma economia tão alta como seria a publicação em livro; e, quarto, porque era, em verdade, uma forma de angariar público leitor para a sustentação de polêmicas diárias.

Foram esses caminhos que permitiram a Veríssimo a formatação de várias vertentes em início de carreira, não que ele tenha, exclusivamente, seguido pela via da crônica ou que não publicasse, em livro, seus escritos. Mas foi, sem dúvida, o espaço da imprensa diária e periódica que lhe permitiu participar ativamente das questões de seu tempo, garantindo, inclusive, ainda na província do Pará, sua consagração crítica, não exclusivamente literária, a qual adotaria como item de cabeceira posteriormente.¹⁵

Esses treze anos de produção jornalística foram suficientes, por exemplo, para que Veríssimo sustentasse algumas polêmicas na imprensa contra jornais de ideologia católica, contra a influência portuguesa em terras paraenses, ou, ainda, arregimentasse, no Brasil, as concepções de Emílio Littré, o qual, para João Alexandre Barbosa, “representou, no positivismo, uma heterodoxia” (BARBOSA, 1974, p. 39).

¹⁴ Cf. *As Primeiras páginas críticas de José Veríssimo* (2006).

¹⁵ Cf. *A consagração periódica de José Veríssimo (1877-1884)* (2009).

O quadro compreendido pela tradição literária, pelas concepções de Veríssimo e por sua recepção crítica, bem como o estado de armazenamento de textos desconhecidos do autor em instituições de pesquisa corroboram para o estado atual de desconsideração de parte de sua produção, a que denomino de dispersos,¹⁶ demonstrando que a persistência em uma narrativa concentrada no resultado de intervenções (os trabalhos de história e de crítica do autor têm sido vistos como síntese de uma época) deixou de lado uma bibliografia representativa dos mecanismos utilizados para a construção dessa mesma história. Isto é, firmou-se, quase com exclusividade, o lugar do produto, e relegou-se a segundo plano a história do processo: constituída por textos rasurados, notas, discursos apenas mencionados e nunca encontrados. Talvez, esteja nesse direcionamento canônico de narrar a história a explicação para o eterno retorno ao historiador e ao crítico literário, em detrimento do cronista de teatro, por exemplo.

O reconhecimento dessa problemática possibilitou retomar as fontes primárias e identificar 37 textos ordenados em seis categorias: as biobibliografias de artistas e cientistas; as crônicas de teatro e eventos históricos; as narrativas de viagem; as narrativas de fundo folclórico; as reflexões pedagógicas; e as reflexões sobre as condições da produção literária no Brasil, temas explorados indistintamente na primeira década de produção jornalística do autor, o que não significa dizer que ele não tenha demonstrado interesse por determinadas áreas desde os primeiros anos, muito menos que seu laço com outros escritores tenha acontecido com mais vigor a partir de 1894, um ano antes de assumir a direção da *Revista Brasileira*.

Essa constatação de que Veríssimo não foi apenas um autor de história e de crítica literária, mas também tratou de assuntos que mais tarde não comporiam o *métier* literário, além de apontar que ele esteve atado ao estreitamento com a história literária percebido na imprensa brasileira da transição do século XIX para o XX, permite – quando cotejamos essa bibliografia com a dita de maturidade – identificar de maneira mais evidente o caminho por ele utilizado para ter acesso à cultura letrada de sua época, justamente porque a exclusão de tais textos significava que ele buscava adequar seus escritos e sua postura ao ritmo intelectual que traria resultados para um homem de Letras.

¹⁶ Conjunto de textos não publicados por José Veríssimo. A maioria deles desconsiderada pela crítica do autor.

O quadro a seguir, no qual estão enumerados os títulos dos textos dispersos, seu local e ano de publicação até o ano de 1890, evidencia uma atividade concentrada na ordem do dia, devido à diversidade de assuntos tratados, sem, no entanto, deixar de convergir para temas, como a movimentação cultural em Belém, com a inauguração do Teatro da Paz em 1878, a nacionalidade brasileira, a defesa da ciência, as biografias críticas sobre homens ilustres e a educação.

QUADRO 1 – Produção Bibliográfica dispersa de José Veríssimo – cronológica

N.	Título	Local de publicação	Ano
1	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
2	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
3	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
4	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
5	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
6	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
7	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
8	A batalha de Riachuelo	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
9	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
10	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
11	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
12	A batalha de Tuiuti	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
13	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
14	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
15	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
16	Crônica teatral	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
17	Alexandre Herculano	Discurso no Grêmio Literário Português	1878
18	O cântico dos cânticos	<i>O Liberal do Pará</i>	1878
19	Sobre a literatura brasileira	<i>Bulletin de L'Association Littéraire Internationale</i>	1880

20	Viagem no Norte de Portugal: notas inéditas da carteira	<i>O Paiz</i> (MA)	1881
21	Emílio Littré	<i>Gazeta de Notícias</i>	1881
22	O Batismo de Littré	<i>Gazeta de notícias</i>	1881
23	Enterro de Littré	<i>Gazeta de notícias</i>	1881
24	À Boa Nova	<i>Gazeta de notícias</i>	1881
25	O Positivismo e a Boa Nova	<i>Gazeta de notícias</i>	1881
26	A Constituição da nacionalidade brasileira	Discurso no Clube Tenreiro Aranha	1881
27	O Elemento africano e a nossa nacionalidade	<i>Gazeta de Notícias</i> (PA)	1881
28	O Marquês de Pombal	Discurso no Grêmio Literário Português	1882
29	Carlos Gomes (escorço)	Pará	1882
30	Discurso na solenidade de criação da Sociedade Promotora da Instrução Pública no Pará	Sociedade Promotora da Instrução Pública no Pará	1883
31	Eu e o Sr. Saraiva	<i>Diário de Belém</i>	1885
32	Iara, lenda amazônica	<i>Brasil Ilustrado</i>	1887
33	Notícia Geral sobre o Colégio Americano	Pará	1888
34	Necrológio de D. S. Ferreira Pena.	<i>Província do Pará</i>	1888
35	Domingos Soares Ferreira Pena: notícia sobre a sua vida e seus trabalhos	<i>Boletim do Museu Emílio Goeldi</i>	1888
36	O Club 13 de maio, o que ele tem feito e o que pretende fazer	Club 13 de maio	1889
37	A Instrução Pública no Estado do Pará em 1890. Relatório apresentado ao excelentíssimo Sr. Dr. Justo Leite Chermont, Governador do Estado	Pará	1890

De maneira panorâmica, os mecanismos discursivos identificados nesses textos desdobraram-se numa série de práticas por meio das quais o

autor ia gradativamente relacionando sua imagem à de um homem probo e intelectualmente ativo.

No nível linguístico-temático, isso é perceptível quando, em textos de todo tipo – tanto os de teor mais analítico quanto os frágeis discursivamente –, conscientemente atribui ênfase a situações-problema, a fim de, por meio da identificação das mazelas sociais e culturais do Brasil, inserir-se como recurso de solução para o estado de degradação, do que decorre o revestimento pedagógico contido desde os seus primeiros escritos de 1877. Além dos dispersos, outro exemplo é o já referido *Primeiras páginas*, resultado e síntese desse esquema pedagógico, porque nele identifica-se, através da disposição dos capítulos, uma espécie de trajetória geográfica e teórica que deveria o novo intelectual, o da geração de 1870, percorrer para apresentar o Brasil num formato mais empírico, resultado das raças cruzadas, o que havia sido desconsiderado pelos escritores do período romântico.

Outra prática discursiva utilizada pelo autor encontra-se nas biografias de homens ilustres, os quais têm enfatizados justamente os aspectos moralmente elevados de suas personalidades. Isso toma uma direção bastante específica nos textos de Veríssimo, porque são justamente esses aspectos que ele procura desenvolver como jornalista e como diretor do Colégio Americano, ou seja, ele projeta na descrição de vida e de obra de outros personagens o ideal de intelectual que almeja para si mesmo.

Esse direcionamento para que, aos poucos, suas ações fossem reconhecidas na imprensa diária foi ratificado pela seleção dos textos que Veríssimo fez para a composição de seus livros. Levando em conta os dois livros publicados no intervalo de 1879 a 1889, o *Cenas da vida amazônica* (1886) e os *Estudos brasileiros* (1889), o autor deliberadamente adotou critérios que corroboravam o ideal do crítico e da crítica que gostaria que fosse vinculado a sua imagem.

Os dispersos fazem parte do conjunto de textos excluídos, que não compuseram esses livros, tendo em vista não somente o fato de que muitos desses escritos não apresentavam um largo desenvolvimento da questão nacional, mas principalmente porque boa parte deles revelava um lado da personalidade do autor que ele procurou eliminar, a de intelectual pouco cortês e de discurso vazio na defesa da ciência, como aconteceu em tréplica à acusação do referido *A Boa Nova* de que Veríssimo negara “impunemente” e “por mero gracejo” a autoria do *Cântico dos Cânticos* a Salomão:

Em primeiro lugar, o princípio de Bonal é absolutamente falso; em segundo lugar, em assuntos desta ordem estes argumentos silogísticos para nada servem e nada provam. O silogismo, na crítica, é um instrumento inútil. Um brâmane, por exemplo, pode dizer, firmado no princípio de Bonal: A voz geral, o sentimento comum, atribuiu até agora os *Vedas* à inspiração Divina, logo, os *Vedas* foram inspirados por Deus. E a *Boa Nova*, para ser coerente, há de aceitar a crença brâmane. Vê-se pois que a lógica católica não difere nada da dos adoradores de Brahma. (VERÍSSIMO, 1878b, p. 1).

Ao depreciar o uso do argumento silogístico pelo redator do periódico católico, caracterizando-o como inútil para a crítica bem organizada que ele esperava receber de seu rival, Veríssimo, em tom sarcástico e já no último dia de polêmica, finaliza a série de três artigos, sendo apenas o primeiro a notícia literária em si – a tradução do escritor Carneiro Vilela do *Cântico dos Cânticos* –, e os outros dois sustentados mais no tom acusatório do que propriamente em uma argumentação fundamentada, seja pelo joguete lógico ao se apropriar do mesmo princípio do *A Boa Nova*, voltado naquele momento à crença ritualística dos brâmanes, seja pela ausência de uma defesa menos obcecada e mais relativizada do Positivismo.

Na contingência de jornais e revistas, Veríssimo não se importou, inclusive, em ofender concorrentes ao Colégio Americano. Do livro, apagou propositadamente quaisquer resquícios de maledicência e de imaturidade no tratamento dos assuntos.

O resultado disso quando atuava em Belém, além dos muitos desafetos, foi ter conseguido caminhar bem por esferas sociais e ter uma atuação disciplinar variada, não obstante o fato de ter se tornado conhecido principalmente como defensor da ciência e como intelectual capaz de gerir adequadamente as questões pedagógicas e institucionais de sua cidade.

Em termos gerais, a entrada do autor na vida cultural do país foi consequência de suas escolhas discursivas, morais e teóricas em diálogo com o cotidiano da imprensa jornalística, e não se fez primeiramente por meio de seus livros. É, por isso, essencialmente processual, pois vivia na dependência tanto das demandas jornalísticas, quanto dos mecanismos discursivos para a construção de sua autoria.

Em 1891, quando se muda para a capital federal, primeiramente foi reconhecido pelo seu interesse por questões educacionais, tanto como analista dessa situação em pleno início de regime republicano, no recém-

fundado *Jornal do Brasil*, quanto como administrador, ao assumir o cargo de diretor do Ginásio Nacional. Na correspondência de 1880 e início de 1890 de Veríssimo com outros escritores, por exemplo, identifica-se como aconteceu esse trânsito do escritor atuante em diferentes esferas, um homem público, por assim dizer, da época da província, para o agremiador e gestor do campo específico das Letras, no Rio de Janeiro.

O estudo dos textos dispersos indicam que Veríssimo, para chegar a publicar um livro e ser conhecido através dele, teve antes de saber manipular os gêneros a sua disposição, sejam aqueles mais apropriados para o par história e crítica literárias, como ensaios, resenhas e artigos, sejam aqueles que movimentavam os bastidores da cena literária, como os que formam os dispersos. Nos livros, José Veríssimo deixou as imagens de probidade e completude, embora, posteriormente, João Alexandre Barbosa viesse a inseri-lo em uma “tradição do impasse”. Nos textos desconsiderados pela historiografia, o autor não pode omitir a polêmica desmedida, o argumento vazio em defesa da ciência, a discussão de variados temas, sem inserir-se necessariamente como modelo de escritor e o hábito de realizar contratos pessoais e políticos para alcançar um espaço no campo literário. Essa estrutura, caracterizada pelo diálogo direto entre os escritores e a tomada de decisões casuais na imprensa diária, resistiu às mudanças de caráter teórico que viriam a ser adotadas pelo autor ao longo dos anos.

Referências

- ARAÚJO, S. M. S. (org). *José Veríssimo: raça, cultura e educação*. Belém: Editora da UFPA, 2007.
- BARBOSA, J. A. *A tradição do impasse: linguagem da crítica & crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- BORGES, R. *Vultos notáveis do Pará*. 2. ed. Belém: CEJUP, 1986.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MEYER, M. *As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- PAMPLONA, A. G. G. *A consagração periódica de José Veríssimo (1877-1884)*. 170 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

PAMPLONA, A. G. G. *As primeiras páginas críticas de José Veríssimo*. 150f. 2006. Monografia (Graduação em Letras) – Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PAMPLONA, A. G. G. *Na província e no centro: José Veríssimo e sua inserção no meio intelectual*. 218f. 2016. Tese (Doutorado em Letras, Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

PRISCO, F. *José Veríssimo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Redeschi, 1937.

REVISTA AMAZÔNICA. Ciência, arte, literatura, viagens, filosofia, economia política, indústria, etc. Pará: Tip. do Livro do Commercio, In-8.º Mensal, 1883. t. I.

SILVA, I. F. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERÍSSIMO, I. J. *José Veríssimo visto por dentro*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966. (Série Raimundo Monteiro, v. III).

VERÍSSIMO, J. *Cenas da vida amazônica: com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças*. Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1886.

VERÍSSIMO, J. Do Pará a Óbidos (IV). *O Liberal do Pará*, Pará, a. IX, n. 110, p. 1, 17 maio 1877.

VERÍSSIMO, J. *Estudos brasileiros*. Pará: Editores Tavares Cardoso e C.^a Livraria Universal, 1889. (1^a Série).

VERÍSSIMO, J. O cântico dos cânticos. *O Liberal do Pará*, Pará, a. X, n. 180, p. 1, 9 ago. 1878b. (Seção Folhetim).

VERÍSSIMO, J. O Positivismo e a ‘Boa Nova’. *Gazeta de Notícias*, Pará, a. I, n. 134, p. 2-3, 16 jul. 1881. (Seção diversa).

VERÍSSIMO, J. *Primeiras páginas*. Belém: Gutemberg, 1878a.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 21 de agosto de 2019.



Drummond e o acontecimento ontológico

Drummond and the Ontological Event

Abah Andrade

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

andradesimples@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6840-7470>

Resumo: O presente ensaio de filosofia pretende analisar o poema “Ser”, de Carlos Drummond de Andrade, à luz de algumas reflexões de ordem ontológica. Não partiremos da análise literária, mas tentaremos chegar a ela pelo impulso da própria reflexão filosófica, que se inicia na primeira parte com uma indagação muito próxima do estilo do segundo Heidegger, porém sem a preocupação de manter-se na ortodoxia heideggeriana; e que só se completa com a meditação sobre Drummond, cujo poema oferece não só oportunidade para pensar a questão do ser no limiar de certa concepção de temporalidade, como também se dá ele mesmo como uma forma possível desse pensamento do limite entre ser e tempo. Para tanto, mais que uma simples referência à noção freudiana de pulsão de morte parece surgir como uma exigência de primeira necessidade.

Palavras-chave: acontecimento ontológico; forma esquizofrênica; poesia; Drummond.

Abstract: This philosophical essay intends to analyze the poem “Being”, by Carlos Drummond de Andrade, in the light of some ontological propositions. We will not start from the literary analysis, but we will try to arrive at it by following the stream of the philosophical reflection itself. Our supposition is ignited by a question very close to Heidegger’s second style, but without concern for the Heideggerian orthodoxy. Furthermore, our questioning is only complete with meditation on Drummond’s work, whose poem offers not only the opportunity to think about the question of being; perceived in the boundaries of a certain conception of temporality; but also “Being” as a possible form of reflections on the limit between being and time. For this, more than a simple reference to Freudian’s work, the notion of death drive seems to appear as a strong necessity.

Keywords: ontological event; schizophrenic form; poetry; Drummond.

O filho que não fiz
hoje seria homem.
Ele corre na brisa,
sem carne, sem nome.
Às vezes o encontro
num encontro de nuvem.
Apoia em meu ombro
seu ombro nenhum.
Interrogo meu filho
objeto de ar:
em que gruta ou concha
quedas abstrato?
Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te
como ainda te chamo
(além, além do amor)
onde nada, tudo
aspira a criar-se.
O filho que não fiz
faz-se por si mesmo.

(ANDRADE, 2003, p. 253)

I - Forma esquizofrênica e cultura antitrágica

Visando chegar ao estudo do poema de Carlos Drummond de Andrade, citado em epígrafe, gostaríamos de refletir, antes, acerca da noção freudiana de pulsão de morte, como forma de chegar ao “lugar” a partir do qual o lirismo drummondiano elabora sua enunciação poética. Mas falar em pulsão de morte exige, entretanto, uma reflexão sobre as noções de cultura e de trágico. A expressão “cultura antitrágica”, todavia, seria quase uma redundância, pois parece jamais ter havido uma “cultura” propriamente “trágica”, ou dito de outro modo, nenhuma cultura parece ter emergido na face da Terra senão enquanto movimento de resistência *ao* e fuga *do* trágico, porque em todos os lugares e em todas as épocas, e mesmo quando a ciência tornou-se tardiamente uma alternativa à religião como projeto de construção de mundo, ou antes, nos primórdios de nossa “civilização”, quando a tragédia grega despontou como projeto concorrente ao projeto cultural de racionalidade proposto por meio da filosofia (NUSSBAUM, 2009, p. 1-18), nossa mais longa experiência de mundo tem sido uma experiência *religiosa*, e não trágica. O trágico permaneceu um fundo inexplorado, e mesmo evitado.

É esse fundo trágico que circunda o acima designado *lugar da enunciação poética* de Drummond. O trágico, pensamos, seria a simultânea afirmação da vida e da morte: da vida mesmo apesar da morte, da morte como parte constitutiva, elemento interno da vida. O religioso, por seu lado, seria uma negação radical do trágico, uma vez ser negação da morte até o limite de afirmar para si, unilateralmente, somente a vida. Enquanto o trágico diz: tu vais morrer, o religioso promete: há vida para além da morte. Essa vida incessante foi, primeiro, concebida como a vida de uma sombra; em seguida, quando amadureceu e se consolidou a noção de “alma” (*psyché*), passou a ser pensada como imortalidade desta. Como a Arqueologia, a História e a Antropologia confirmam não haver grupo humano fora de certa experiência religiosa, então é possível dizer que há uma relação intrínseca entre cultura e religiosidade, ao passo que a relação entre cultura e tragicidade permanece algo problemático. Drummond, como veremos, aportaria sua voz lírica no eixo justo dessa relação problemática.

Uma cultura trágica, dizíamos, põe-se assim quase como um oximoro, a quadratura de um círculo. Afirmação radical tanto da vida quanto da morte, ao ponto de assumir a morte como célula no tecido da própria vida e aceitar a vida na sua inteireza de uma experiência cujo fim essencial seria, não a morte ou a eternidade, mas a repetição, o trágico nunca esteve num programa educacional dos filhos que os seres humanos fizeram. Daí nossa aposta de que o filho que o poeta não fez seria o aluno ideal de uma cultura trágica. Salvo raríssimas exceções, com efeito, pode-se dizer com alguma confiança jamais ter havido cultura humana propriamente trágica, isto é, que levasse a vida de tal modo a celebrar a morte como meio de *eterno retorno* à (de repetição da) própria vida, frágil porém suficiente em sua precisa fragilidade. O culto a Dioniso seria talvez a única exceção (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 46), que confirmaria entretantes a regra. Dioniso tem permanecido em exílio, enquanto o exílio ontológico (a condição de não-ser) seria o *locus* do “outro” (se não do “eu”) lírico drummondiano.

No parágrafo acima, usamos a palavra “repetição” quando o fluxo da frase fazia esperar que disséssemos “morte”. O fim da vida seria a morte. Mas dissemos: seria a repetição. Se, com efeito, voltamos ao ponto no qual vida e morte fossem duas pontas de um mesmo fio e o fim da vida não fosse a morte como perspectiva de vida depois dela, mas a morte como repetição de mais-vida, de retorno à vida, então, na verdade, a expressão freudiana “pulsão de morte” tornar-se-ia um *topos* incontornável para uma reflexão

sobre o sentido do trágico, e não só em Drummond. Segundo Laplanche e Pontalis, essa vontade de retorno é o sentido da especulação freudiana sobre a “pulsão de morte”: essa noção de um *instinto de morte* não é posto para dizer o óbvio, que vamos morrer um dia, ou que temos gana de destrutividade, que gostamos de destruir tanto quanto criar, e que a gana por destruição nos seja tão prazerosa quanto o prazer da criatividade. Nada disso é suficiente. A noção de *instinto de morte* sobrevém para mostrar que a morte pressupõe a repetição (DELEUZE, 2009a, p. 109), e esta não ocorreria sem a intromissão da “morte” e da “destruição” como uma exigência de um novo começo, de um novo impulso para construir, que reafirmaria pelo avesso o princípio de prazer, cujo pressuposto intransponível é, em todo o caso, a vida. Como veremos na segunda parte deste ensaio, é no interior dessa intromissão da morte na vida que saem as palavras do poeta para decantar seu filho inexistente.

A inexistência não é ausência: tem sua consistência própria. É dela que é feita a matéria trágica. Por esse viés, o trágico seria essa dupla afirmação irrecusável da vida tanto quanto da morte porque a morte seria uma função da vida no seu afã de voltar a seu impulso originário, criador/destruidor. Numa linha de A a B, onde A fosse o percurso de ida até B – o *ir vivendo* propriamente dito – e B fosse a morte, a pulsão de morte ocorreria como a forma pela qual A, chegando a B, voltaria a A como recomeço daquela mesma *ida* vital, de modo que a afirmação intransigente da morte seria a dupla asseveração rigorosa da vida. Ser “idoso” – aquele que vai, que é bastante “ido” – é ter experimentado esse percurso por várias vezes, ou seja: ter percorrido um tempo. A linha temporal da vida à morte é uma só e é a mesma linha da morte à mais-vida, no próprio fluxo da vida; e não é possível dizer onde começa a vida e onde começa a morte, porque morrer seria, então, função de quem está vivo. Morrer seria viver até o fim, que se perfaz como um *encore*, de novo e mais, e ainda mais uma vez – repetição.

Ora, estamos conscientes de que introduzimos com o dito acima uma noção muito inusual. É preciso, pois, elevar essa noção ao conceito. Com a expressão “forma esquizofrênica”, anunciada no subtítulo acima, nosso interesse era justamente oferecer textura conceitual a essa característica “gozosa” (repetitiva) do trágico, a de ser afirmação radical de uma só vez de vida e de morte; e isto, sem dúvida, não segue sem certa intrepidez intelectual, pois significa tentar atingir algo talvez impossível: dar forma *apresentável* ao que é em si mesmo destituído de qualquer forma (o inapresentável), já que “formar” é produzir cultura, “formar” é correr da equivocidade do

trágico em direção sempre mais estrita a certa univocidade irretocável de um modo de vida culturalmente *estabelecido*, e a univocidade da “forma” *esquizofrênica* seria, antes, a afirmação originária de uma duplicidade radical e incontornável, a dizer, em todo o caso, o óbvio: não há vida onde não se aloje também a morte, e não há morte cujo pressuposto não seja a vida intensiva, de modo que a vida só se mantém enquanto se repete e ela não se repete sem o advento da morte, que não é outra coisa senão remissão intransigente, porquanto prazerosa, da vida à vida. O óbvio, entretantes, uma vez dito, súbito se torna enigma. O *claro enigma* drummondiano.

Em outras palavras, e para falar ao reverso, uma cultura *trágica* cultivaria formas esquizofrênicas, fortemente duais, radicalmente múltiplas, onde o uno seria sempre a *diferença* entre ele e ele mesmo como outro de si, uma multiplicidade qualitativa, e não um mero múltiplo quantitativo; isto é, o ponto de partida, que em geral é pensado em termos de uno e unidade, dá-se de saída como multiplicidade, variação de si sem reprodução de vários (DELEUZE, 2012, p. 36). Quando, em vez dessa multiplicidade, a *cultura* antitrágica cultivaria meios de renitente liquidação da esquizofrenia daquelas formas. O antitrágico ruma a uma universalidade anêmica cada vez mais abrangente, unívoca e identitária (ela reifica e dogmatiza modelos unilaterais de apreender a realidade última e primeira, forçando o devir múltiplo a ser uno estanque, segundo certa paralisia da unilateralidade danosa à formação de singularidades pessoais). As formas esquizofrênicas, como experimentos trágicos, porém, recusariam os modelos universalistas para universalizar a multiplicidade de produções de si, de singularidades múltiplas. Para tanto, seria preciso, salvo engano, substituir o modelo do filho já feito pelo modelo drummondiano do filho não-feito.

É, sem dúvida, essa tensão, entre o si e o si mesmo como outro de si, o “objeto” que gostaria de circunscrever nesse estudo, antes mesmo de chegarmos a Drummond. Mas, chegado a esse ponto, forçoso é chamar a atenção para certa recusa necessária da ideia de progresso como ida do primitivo ao civilizado, porque é essa ideia que, sobrevalorizando o “feito” tende a desvalorizar o “não-feito”. O processo de desvinculação da experiência dita civilizatória em relação à experiência dos povos ditos primitivos é concebido sob a forma de uma passagem sem rastro do obscuro ao meridiano. Esse processo, intrinsecamente fadado à derrota, não é nem por isso menos tentador. Fadado à derrota na medida em que a realidade mesma não consiste nem na história dessa desvinculação sem rastros

entre o selvagem e nós outros, nem na persistência de um suposto atraso empedernido por parte dos assim chamados “primitivos”. Em verdade, a “realidade” originária, suposta por baixo das formas de realidades construídas e palatáveis, é aquela *forma esquizofrênica* mesma, esse “objeto” tenso e atual do qual só conseguimos sair reafirmando-o por todos os lados da saída, pois é agora, no alto da civilização, que permanecemos selvagens e não nos dizemos. O arcaico vige no presente. O filho não feito de Drummond, como veremos, não é menos memória arrastando o presente à reflexão do que seria um filho feito no passado e, por infortúnio, desaparecido.

Se a memória de um filho morto no passado não deixa sem apelo o presente de um pai, a lembrança de um filho não feito não arranha menos o presente de um não-pai. É a esse objeto ausente/presente que dizemos ser a tensão do atual e do virtual na forma esquizofrênica. Esse objeto tenso e atual que é um e outro sem deixar de ser redutível a nenhum dos dois que o compõem ou no afastamento do qual eles se compõem como dois e diversos, e mesmo opostos, que acabei de chamar de “realidade originária” como “forma esquizofrênica”, está por toda parte em nossa experiência, e o sonho, reconhecidamente o modo de oposição por excelência do que nos acostumamos a chamar de realidade, é, por essa oposição mesma, um de seus modelos privilegiados. No sonho, a realidade (como forma esquizofrênica) nos é muito mais evidente, e somente nosso treino cotidiano em negar essa realidade onírica é que nos leva a opor realidade (que supomos *real* porque a fazemos e fazemos o ser passar por tal, de um modo unilateral e obstinado) e sonho (que nunca supomos seja o verdadeiro modelo do real, e o isolamos como estranho e sem sentido, quando aliás já decidimos que ter um sentido seja melhor que não ter nenhum). Porém, seja dito, ali onde pousa o sonho cintila a experiência mais própria que se pode ter do real, inclusive pela própria falta de sentido, pois a falta de sentido é o lugar de produção de significados. É isso, aliás, que está em jogo em versos como “Apoia em meu ombro/ seu ombro nenhum.” (ANDRADE, 2003, p. 253)

Sonho só é a “realização do desejo”, como queria Freud, na medida em que o desejo é nossa realidade primeira como o sem-sentido dos objetos divergentes de um mesmo desejar. Ora, o sonho é a configuração imagética dessa realidade equívoca, que, ali, num lance figurativo, realiza-se, ganha a forma da equívocidade, isto é, torna-se imagem. A forma equívoca do sonho é uma expressão da forma esquizofrênica ontológica: a completa falta de sentido é também a riqueza de significação, porque se houvesse

um sentido, então só haveria um único sentido, ao passo que sua ausência é o lugar de sua multiplicação: se não há um sentido, fazer um é convite para fazer vários. Portanto, nossa realidade primeira não é um sentido que pudesse ser descoberto, colhido e acolhido por alguma interpretação, mas a falta de sentido mesma, falta que é uma pletora de significações virtuais a espera de serem experimentadas no processo mesmo de sua invenção.

Houvesse um sentido, dissemos, e já não poderia haver mais nenhum outro, pois esse sentido existente e prévio seria o primeiro e o último; encontrá-lo seria uma dádiva de poucos e, encontrado, seria moeda universal de quem o possuísse. Se tua vida precisa de sentido, vem até mim que eu o tenho: custa tanto. Paga-me. Houvesse um sentido, e aquele que o encontrasse e dele tomasse posse seria senhor do mundo. Mas não há esse sentido último ou primeiro, esse segredo inexpugnável do mundo, da existência, da realidade, num limbo obscuro a espera de ser descoberto. A realidade mais íntima é ela mesma não-senso, absurdo, escassez completa de sentido: forma esquizofrênica. Isto é, forma sem forma ou em cuja forma, por não haver sentido, cabe sempre mais de um, ao mesmo tempo. O grau zero de sentido permite que ponhamos algum lá onde nenhum existe, e é nessa acepção que a completa falta de sentido seria pletora de significações, pois sempre está aberto a cada um de nós o campo para *inventar* um sentido ali onde todo sentido nos falta.

A ser assim, então, o desespero é sem dúvida uma precipitação e uma falta de compreensão da coisa. Se não há sentido, não se veria porque a solução fosse o drástico suicídio: se não há sentido, tanto melhor, há convite para inventar-se um, e pô-lo a funcionar num experimento de vida como criação de valores por meio da transformação do não-senso em novas e inusitadas significações. Mas, claro, sempre sabendo que um sentido posto é um corte transversal no não-sentido sempre já posto e antecedente. O não-sentido é absoluta maleabilidade, assim como o não-filho de Drummond, o filho que ele não fez.

A experiência do sonho instrui bem o que acaba de ser dito, e por isso, acima fizemos alusão a ela. Sabemos, de fato, o quanto isso deixou Freud perplexo. Tratando da significação antitética das palavras primitivas (outro modelo da forma esquizofrênica), Freud escrevia:

O modo pelo qual os sonhos tratam a categoria de contrários é bastante singular. Eles simplesmente o ignoram. O 'não' parece não existir, no que se refere aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular

para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa.” (FREUD, 1996, p. 161).

No texto em que faz essa citação de si mesmo, Freud, com sua contumaz franqueza, diz que descobriu o fenômeno, mas à época, não o compreendeu. Essa unidade em que o um não existe porque é sempre o dois e o múltiplo, o que antes nele aparece, *e que não faz sentido*, é a forma esquizofrênica experimentada pelo sonho, sentida como não-senso a partir do qual dois sentidos opostos são rigorosamente coexistentes. É isto e é também aquilo porque não é nenhum dos dois e, não sendo nenhum dos dois em última instância, pode perfeitamente ser os dois e mil outras coisas ainda.

Segundo Freud, uma luz lhe foi lançada quando entrou em contato com o filólogo Karl Abel, que teria escrito sobre a significação antitética de certas palavras primitivas. “Atualmente na língua egípcia”, teria escrito Abel, citado por Freud,

esta relíquia de um mundo primitivo, há um bom número de palavras com duas significações, uma das quais é o oposto exato da outra. Suponhamos, se é que se pode imaginar um exemplo tão evidente de absurdo, que em alemão a palavra ‘forte’ signifique ao mesmo tempo ‘forte’ e ‘fraco’. (FREUD, 1996, p. 161)

Mas Freud apreende disto apenas um filão, aquele que confirma algo de que ele já sabia: o “caráter regressivo, arcaico da expressão de pensamentos em sonho” (FREUD, 1996, p. 166). O que parece ter ficado longe do interesse de Freud foi que essa duplicidade de sentido da palavra primitiva e do sonho como uma espécie de renovação da experiência primitiva de produção de significados remeteria a um objeto positivo – ontológico, diríamos – como “forma esquizofrênica”, forma do absurdo como fonte de *criação* de sentidos e de significações, cuja diferenciação permite, porventura, uma forma possível de sensatez, sem, contudo, que a sensatez faça desaparecer o fundo de não sentido de onde a diferenciação se retirou como um seu experimento de singularização.

Ainda podemos falar nisso de um modo mais honesto? Sim, creio, se fizermos dois movimentos aqui: um que parta do ser como função, e não mais como substância, e reconheça nos símbolos (oníricos, linguageiros, míticos, e mesmo científicos), ou mais amplamente, nas formas simbólicas como constituição sempre local e localizável da consciência como realidade

cultural (o caminho de Ernst Cassirer, 2001); outro, que parta dessa função, como forma simbólica consciente, à consciência como fundamento primeiro do ser (o caminho de Eric Voegelin, 2010). São dois movimentos de um mesmo gesto de base, sendo que um avança pela frente do ser, sob a forma do *noema* (o objeto intencional), enquanto outro avança por trás do ser, sob a forma da *noésis* (a própria intencionalidade, o ato intencional). Um trabalha o pensamento *pensado* como realidade de produção de formas simbólicas *determináveis*; o outro trabalha o pensamento *pensante* como produção da própria consciência, como produção real de realidades *indeterminadas*. Mas ambos são incompreensíveis se, no trato deles, não se leva em conta um traço bastante significativo daquele gesto de base, a saber: a reviravolta copernicana suscitada pelo momento kantiano da filosofia, que justamente nos aponta, ao revirar, para o solo insensato onde pousa a *noésis*, e que estou sugerindo chamar-se de *forma esquizofrênica*.

Momento kantiano? Façamos alguma mediação para compreender aqui essa referência a Kant. Cassirer reivindica claramente aquela reviravolta kantiana; Voegelin a mim me parece pretender escapar dela por meio de um retorno a Platão como descobridor de uma área específica da realidade que se furtaria à reviravolta copernicana, a área noética, a região do pensamento puro que é também, de uma só vez, a região da pura realidade criadora de realidades, e princípio perfeitamente sensato. Mas o que é característico daquela reviravolta é a necessidade de romper com as representações comuns da noção de realidade e, com o mesmo vigor com que Platão se afastava da doxa, procurar alcançar, por meio da compreensão mais alta da noção de “transcendental”, uma noção de realidade fora de toda e qualquer representação, notadamente fora de qualquer representação que tome a realidade como uma coisa já sempre dada, uma entidade, um objeto independente das articulações da consciência trabalhadas no sentido de pô-lo como tal. O filho que o poeta não teve está para o transcendental assim como os filhos que todos em geral temos estão para o empírico. É a esse transcendental que estamos chamando de forma esquizofrênica.

Ao mesmo tempo, e para fugir de uma concepção vulgar de idealismo, é preciso que se pense a própria consciência segundo um conceito completamente novo e inusitado: a consciência não é o que está dentro de um sujeito, mas a própria realidade dentro da qual algo como um sujeito e mesmo um objeto são possíveis: a consciência é a abertura na qual um sujeito e um objeto são possíveis enquanto tais. No fundo resta, então, que o transcendental

kantiano seria o campo onde o noético platônico se move, e isto é correto afirmar sob a seguinte condição – provavelmente não recusada por Voegelin: que o que a noese apreende como realidade pura não é uma realidade que subsiste fora dessa apreensão; que essa apreensão noética da noese precisaria ser tomada como um modelo de pensamento (uma diferenciação em meio à plethora indiferenciada da forma esquizofrênica), sempre passível de ser este modelo singular mas também outro ainda, variedade possível graças ao transcendental do transcendental que seria a forma esquizofrênica, que por aí pede para ser concebida como produção infinita de ideias e modelos múltiplos de pensamento, em vez de ser um modo último e único de pensar, a não ser na medida em que é essa única disponibilização de ideias, único lugar onde se pode pensar em uma multiplicidade, em uma multiplicidade de perspectivas, de cada vez, universais, mas jamais a última palavra em matéria de pensamento e de produção de pensamento.

Essa unidade (forma) capaz de trazer em sua malha uma multiplicidade ou mesmo várias multiplicidades (esquizofrenia), é a ela que remetemos nossa concepção de trágico. Adiantamos as considerações seguintes a partir desse campo trágico. Ao falar do acontecimento ontológico em Carlos Drummond de Andrade, uma intervenção nesse campo pode pretender lançar as bases de uma cultura “trágica” no melhor sentido do termo por nós preconizado. No modelo “O filho que não fez”, estão presentes, de modo trágico, sob a forma esquizofrênica, tanto o filho quanto o não-filho, tanto o fazer quanto o não-fazer. Tanto a vida quanto a morte. É a isso que gostaríamos de chamar um *acontecimento ontológico*.

II - Drummond e o acontecimento ontológico

O título do poema de Drummond sobre o filho que ele não fez é: “Ser”. A história do ser só tem início, isto é, termina antes do tempo... termina antes de acabar: recomeça perpetuamente. A história do ser, perpétuo retorno ao início. Mas usei uma expressão maliciosa quando disse “termina antes do tempo”. Retiremos a malícia disso: quando o tempo começa, a história do ser se consuma. Isso, como sói, se faz sentido, tem ao menos dois: Quando o tempo começa, a história do ser acaba, mas também volta ao início: não vai a lugar algum. – o ser não tem espaço. Há um sentido vago, porém pertinente, quando é dito que: a história do ser termina antes do tempo; e não ter espaço também conduz a duas acepções: 1) não tem

vez; está pleno, preenchido, termina prematuramente, mas também 2) o ser seria algo distinto do tempo e, por isso, ou ele ou o tempo e, quando o tempo, não ele: quando o tempo começa, adeus ao ser. Mas é dito também outra coisa aí: o advento do tempo consome a história do ser. O vir a ser do tempo realiza o ser. O tempo estaria então para o ser como o sonho para o desejo: o tempo é a realização imagética do ser.

O tempo, então, não seria algo diverso do ser, mas a sua consumação, a sua realização numa imagem de peso ontológico: o ser vem a ser para se realizar no tempo. O ser, que é desejo, vem ao ser para se consumir na imagem, que o realiza. O tempo seria o pleno ser do ser, ou sua imagem mais forte. Quando posto o tempo, então o ser em sua maturidade evém: o tempo adentra de tal modo o ser que o deixa sem espaço e, então, *é*. Mas assim como o sonho, o tempo é aquela forma esquizofrênica do ser: sozinho, ele é tempo do mundo e tempo humano; sozinho, ele é presente, passado e futuro. Sozinho, ele é a *imagem móvel da eternidade*. Sozinho, ele é aquilo que *eu sei, se não me perguntam o que ele seja, mas que já não sei, se me perguntam o que ele é*. O tempo é forma e é sensível: *é forma interna da sensibilidade*. É *retenção e protensão*. O tempo é ser e é narração por meio da qual o seu ser se faz ao cumprir um tempo. Isto tudo é forma esquizofrênica.

É nessa forma esquizofrênica de uma unidade plural que ele amadurece o ser em si mesmo, desde o seu interior, que é já um exterior completo. Mas isso não contradiria a ideia de prematuração? O prematuro não é mesmo aquele que não pôde amadurecer? Ora, é essa contradição mesma que interessa pensar. O ser acaba antes do tempo: o tempo acaba o ser – lhe deixa sem espaço, quer dizer: o preenche. Eflorescente, exuberante. O ser, quando o tempo. Quando o tempo emerge, quando *acontece*, é o ser que deixa de ser o ser para ser o tempo. O tempo: ser barrado/ser realizado. O tempo não é um ente, e é por isso que Santo Agostinho não conseguia apreendê-lo nem mesmo na linguagem. Se me perguntam... já não sei mais!

Como não ente, ser barrado como algo que pudesse cristalizar-se e, pela reificação do cristalar-se, *ser*; realizado como não-algo, ou como “algo” irreduzível a uma cristalização. Que o tempo seja o ser realizado, isto significa: o ser é heideggerianamente *tempo*, mas, aqui há um traço diferencial: não invocamos o tempo para cifrar a finitude do *Dasein* heideggeriano, senão, que para enfatizar a tarefa infinita de cada *Dasein* singular no afã de fazer a experiência de si. Nessa perspectiva diferenciada

da posição heideggeriana, o ser é isso mesmo que o tempo é, a saber, impossibilidade ontológica de cristalização, de reificação, de ensização: virtualidade do múltiplo como convite à tarefa infinita da performance de si, de fábrica de singulares.

A história do ser, pois, se inicia, acaba. Não devemos esquecer que estamos falando de Drummond e de seu poema. A história do ser se conta assim: Acontece. Acontecer, ter lugar ali *onde* nenhum espaço tem vez. O espaço não seria a condição de possibilidade do corpo? Todo corpo é extenso. Ora, o ser não tem espaço, isto é o mesmo que dizer “o ser não tem corpo”. “Ombro nenhum”, dirá o poeta, tomando a parte pelo todo. A história do ser tem apenas início. O início, portanto, é o fim, o seu fim, tal como quando falávamos do trágico como instinto de morte. Repetição. Meta absoluta do ser: voltar ao início. Daí, *ser* imprescindível perguntar: o que acontece nesse ínfimo “espaço” entre o início que não continua e o fim que remete de volta ao início? Machado de Assis criou uma imagem interessante para esse pensamento: *aurara sem dia*. A história do ser é decepcionante.

O ser é – uma decepção! Uma promessa sem dom: pleora de dádivas. “O filho que não fiz”: o rebento que não rebentou. Mas ocorre pensar ser essa decepção mesma o que mantém o ser em sua curta e, todavia, perpétua história. A filosofia desse vir a ser do ser não flerta com a ideologia da finitude. Pensar, estamos avisados, só ocorre quando finitude e infinitude são cingidos numa mesma consideração.

A forma esquizofrênica é essa *consideração*. Vamos, no entanto, mais devagar com o que acaba de ser dito e estudemos o poema de Drummond, tantas vezes aludido e publicado em *Claro enigma*, no ano de 1951. Sigamos pensando detidamente o que até agora foi dito de maneira, reconheço, um tanto quanto abrupta. O título do poema é “Ser”. Todavia, o poema fala do “filho” mas, notamos que: o filho de que trata o poema é “um filho que não fiz”. Se o poeta é o homem em si, se sua voz fala por e através da humanidade do homem, do “ser” dito “humano”; se o “eu” lírico é, em primeiro lugar, o pôr-se universal do humano mediante a completa singularização de uma pessoa (este Carlos Drummond, e não outro, e, no entanto, porquanto poeta, não aquele Carlos, mas o humano em Carlos, aquilo que nele e dele nos concerne), o “filho” em questão tem dois atributos imediatos: não foi feito pelo ser humano, o é; e não foi *feito* – pura e simplesmente – por *outrem*: quem faria o ser, se para fazer o ser era preciso, lógica e ontologicamente, primeiro sê-lo? E de que maneira ser antes do ser – para fazê-lo ser?

Desde Parmênides, isto não é possível. Do que, então, se conclui: em nenhuma hipótese o “filho” é filho, mero *produto*. Mais tarde o poeta se explica: O filho que não fiz faz-se por si mesmo. E é no caldo desse fazer-se de si que o próprio poeta se faz e, com ele, o mundo, os mundos. O produto não é produto, mas produção: *forma esquizofrênica*. Explicação de poeta, todavia, é objeto de conhecimento a ser estudado, não o conhecimento dado do objeto. Não podemos partir dele: temos de chegar a ele. O que é, afinal, um filho que se faz a si mesmo? E em que medida esse filho é filho do ser humano e, *ao mesmo tempo*, não é feito pelo ser humano? O que seria um produto cuja essência é não ser produto, mas produção? Há aí camadas condensadas de significações a serem descamadas. É um claro enigma o que temos diante de nós.

É claramente um enigma e tem a mesma estrutura indicada antes, aquela do *início* que é em si mesma um *fim*: o filho que é em si mesmo um não-filho, *forma esquizofrênica*. Trata-se, como gostaria de mostrar, de uma *breve história do ser*. A “biografia” do ser, de fato, possui um único acontecimento. Ela é um acontecimento no sentido forte do termo, isto é, o que acontece é – como, de resto, diria Heidegger (2014, p. 811) – *o próprio acontecimento*; o qual é o nome de um evento cuja característica básica, segundo a “riqueza característica do simples” (HEIDEGGER, 2014, p. 809), é possuir dois traços: o traço do início e o traço do fim. Heidegger ainda o pensa em função daquilo de que ele se apropria quando advém: o ente. É por isso que ele o chama de “acontecimento-apropriação” (*Ereignis*), porque o ente ganha colo quando o ser acontece. Mas, concebendo-o como forma esquizofrênica, não gostaríamos de fazer menção ao ente que é acolhido, mas, antes, enfatizar o abrir-se mesmo dessa dimensão equívoca, antes de todo e qualquer ente “próprio”. Seria o acontecimento-desprendimento.

Início e fim são engolidos no “acontecimento puro” e fazem dele, para continuarmos pensando desta feita utilizando os termos de Deleuze (2009b), um “paradoxo” ou, para dar mais uma vez lugar à nossa expressão: forma esquizofrênica como coisa alguma, isto é, como não-coisa. Como absurdo. Mas não queremos ir aos textos desses autores, queremos voltar à coisa “simples” e “rica” de que eles tratam, e ao que tem isso de próprio: não ser uma “coisa”. Não estaria o caminho aberto na palavra mesma da língua portuguesa: *início*? A história do ser só tem início, mas é preciso atentar para o *cio* desse início que constantemente nos mete na enrascada de um “fim” – o gozo – que *retorna*: seria algo como um *cio ígneo*, um fogo

abrasador? Também o fogo é imagem daquilo cujo ser se faz desfazendo-se e se repetindo. É preciso estarmos atentos a essa potência de repetição, a esta pulsão, que nos leva *o tempo todo* ao início, ou que nos leva ao fim somente para termos a *oportunidade* (*kairós*) de um recomeço.

O início é um vício. É a *vis*, a força de um *cio*, de um desejo, de uma vontade voraz (*appetitus*). Estamos, talvez, glosando, a partir da interpretação dada por Laplanche e Pontalis, o “conceito” (que nem chega a ser conceito) de “pulsão de morte” proposto por Freud. Citemo-lo:

O que Freud busca explicitamente destacar pela expressão ‘pulsão de morte’ é o que há de mais fundamental na noção de pulsão, o retorno a um estado anterior e, em última análise, o retorno ao repouso absoluto do anorgânico. Para além de um tipo especial de pulsão, o que ele assim designa é o que estaria no *princípio* de qualquer pulsão.” (PONTALIS; LAPLANCHE, 1986, p. 535) [...] É a expressão privilegiada do princípio mais radical do funcionamento psíquico e, por fim, liga indissolivelmente, na medida em que é ‘o que há de mais pulsional’, qualquer desejo, agressivo ou sexual, ao desejo de morte. (PONTALIS; LAPLANCHE, 1986, p. 536)

“Desejo de morte”, bem entendido, desejo de retorno ao “repouso absoluto anorgânico” que seria, porventura, o nome correto do “ser”: desejo de morte como desejo de repetição, de retorno ao ponto *inicial*, de recomeço. A pulsão de morte – seu instinto – não seria uma segunda pulsão, ao lado do princípio de prazer, mas a natureza íntima da pulsão em si: toda pulsão, por princípio, segundo o princípio (de prazer), quer voltar ao início para repetir-se no impulso que a constitui: ela quer chegar logo ao fim (ela quer a destruição e a destruição de si), ela quer morrer porque morrer é começar tudo de novo, e de novo, e outra vez: ela se quer ludicamente a si naquilo que lhe é essencial: ir, ir para o não-ser de onde ela pode vir a ser de novo.

A pulsão de morte – o seu instinto – seria função da repetição pela qual somente a vida sai ganhando, mas que não poderia ganhar sem a morte, porque o repouso absoluto é absoluto poder (e prazer): poder de ganhar impulso e, com isso, ganhar a si mesma, o prazer de si mesma, porquanto, vida quer dizer começo, e a gente já pode adivinhar o que “começo”, aqui, quer dizer, já que antevimos o “fim” como parte constitutiva do início. No ser, como na vida, entre o começo e o fim não há intervalo. A vida é essa forma esquizofrênica começo-fim-começo.

O si mesmo da vida é, pois, seu início – ou seu fim, tanto faz. A pulsão de morte e seu desejo de destruição é elemento interno da vida, isto é, é seu órgão de poder de retorno ao início de um processo que *aparece* como construção. É seu poder de permanecer no seu direito de manter-se em si (o supracitado repouso absoluto), de voltar a si, de ser, de novo, o começo; de fazer do fim o meio pelo qual somente o que faz sentido interessa: o que *faz* sentido é o começo e o sentido feito é o fim. O intervalo que vai da vida à morte não é, dissemos, um intervalo: seria, antes, o “espaço” do próprio ser. Ser é fazer sentido, desde o fundo não sensato da forma esquizofrênica. O fazer precede o ser. Mas o “filho que não fiz” é a forma desse fazer por meio do qual o ser é feito.

Dito extensivamente, o ser seria o “espaço” (ínfimo intervalo) onde o tempo *acontece* como início-fim-início, ou como vida-morte-vida; como *acontecimento puro*, o sentido que faz sentido e que, por isso, é um não-senso, um contrassenso. Absurdo. Abismo. Absoluto: curto-circuito e curto circuito. O essencial a não perder de vista é que há algo aí a ser precisado. Não se trata de mero jogo de palavras, mas não podemos partir dele, embora tenhamos ousado acima a nos arriscar nessa linguagem difícil que quer dizer de uma só vez algo que em si mesmo só pode ser duplo, e mesmo múltiplo, sem deixar de ser um só: o ser, forma esquizo.

Temos, então, para atingirmos uma expressão mais sensata disso, de chegar a ele; e o poema de Drummond é um caminho. “O filho que não fiz” / “hoje seria homem” (ANDRADE, 2003, p. 253), diz esse poema. Isto quer, propriamente, significar que transcorreu um tempo; um tempo foi tecido daquilo que eu não fiz, e aquilo que eu não fiz no transcurso desse tempo, teria ganhado outra feição se tudo tivesse sido diferente, se ele tivesse sido feito. Do ato (não praticado no passado) de ter trazido ao mundo um rebento, até hoje, e na medida em que nesse hoje o rebento seria “homem”, isto é, maduro, não mais criança, um tempo foi cumprido, um tempo se espichou e se fez presente sem, todavia, perder o nexo com aquele passado do não-fazer. O não-fazer dar-se-ia como o fundo de todo fazer, que precede o ser.

Nesse transcurso temporal, há um fato e uma virtualidade. O fato: o filho não foi feito. Uma virtualidade: se o fosse, hoje seria homem. O fato remete para o não-acontecer de haver um filho. A virtualidade, para a eventualidade de ter-se tornado homem se... O fato seria curiosamente da ordem do não-ser; a virtualidade, da ordem do eventual: seria homem hoje se... Mas, sabemos, o fato sempre é pensado como algo positivo, posto aí,

inquebrantável; o virtual, ao contrário, é pensado como contingente, como “eventual”, podendo ser ou não ser (atualizado), mas não o contrário do ser (DELEUZE, 2018; TARDE, 2007). Os sinais, aqui, estão visivelmente trocados: o fato é da ordem do não-posto, e o virtual da ordem do *ponível*, do passível de ser posto.

Essa troca de sinais permite que esse mesmo filho que seria homem hoje, mas não o é porque não foi feito, tenha um excesso de potência impressionante: ele corre e não tem nem corpo; ele é e não tem nem identidade: “Ele corre na brisa,/sem carne, sem nome.” (ANDRADE, 2003, p. 253) Correr na brisa é ser no mundo, mas ser “sem carne” e ser “sem nome” é adentrar o núcleo do mundo sem ser um corpo e sem deixar-se fisgar na armadilha da identidade de um ente: o nome. É franquear a região do anorgânico como o virtual do orgânico.

Às vezes o encontro
num encontro de nuvem.
Apoia em meu ombro
seu ombro nenhum.
(ANDRADE, 2003, p. 253)

A *nuvem* não estaria aí como signo desse anorgânico? E esse *apoio* do ombro de um existente no ombro inexistente do outro não continuaria dando a medida do que está em jogo – a existência e seu *fundamento* inexistente? Dizíamos acima estar nossa maior dificuldade de entender isso no sobrevalor que damos ao existir e ao apropriar-se em face do desvalor que poderíamos, também, saber dar ao inexistente e ao desprendimento. O ser como acontecimento sem intervalo entre o início e o fim: o ser como vigência ou pulção, ou instinto de morte, isto é, o *todo psíquico*, a unidade de *dynamis-energeia*, dupla que não devíamos, segundo instrução de Heidegger, nos precipitar a traduzir como potência-ato, mas ouvi-la uma vez mais na unidade de sua capacidade de ser múltipla como arte originária e diversas obras de sua única arte: forma esquizo como ação de pôr-se em obras e se manter em seu ser enquanto obra em obras e não ainda como obra feita. Mas, mais que isso, é preciso ouvir, antes, e melhor, o que a expressão “o todo psíquico” quer dizer como realidade efetiva irreduzível à mera área psicológica da realidade.

A *psyché*, com efeito, não é a alma humana, não é uma faculdade mental, mas o que é guardado na *physis* como seu nome mais próprio: aquilo que, sendo *arte na physis*, faz *da physis* a primeira obra (de arte), obra em

si mesma geradora de novas obras e, portanto, obra em si mesma e já de antemão “arte” originária. Poder-se-ia dizer, nessas circunstâncias, que a natureza é filha dela mesma, ou seja: a “natureza” da *physis* é já “psíquica” no sentido aqui apontado:

Interrogo meu filho
objeto de ar:
em que gruta ou concha
quedas abstrato?

Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te
(ANDRADE, 2003, p. 253)

Sem deixar escapar as imagens em miniatura da *concha* e da *gruta* como recanto tépido de certa intimidade, vamos, por ora, considerar esse *interrogar* do poeta – “Interrogo meu filho” (ANDRADE, 2003, p. 253) –, mas não sem antes chamar a atenção para o fato de que, ao receber a resposta do “hálito”, o poeta é atingido não só por um chamado, como também pelo encontro da chave da situação: abstrato numa concha ou numa gruta, o filho está ali onde jaz, isto é: na própria natureza em que se esconde ele se mostra, e se mostra como um chamado, um convite, um apelo. Devemos voltar a isso... Quanto à interrogação, é preciso lembrar: *interrogar* é pedir (*rogar*) por dentro (*inter*); é demandar pelo que, desde dentro, funda e sustenta no ser o que se dá como “objeto”, isto é, como aquilo que se estende (*jecto*) diante (*ob*) de nós. Interrogar é o ato por excelência da filosofia, porque o “inter” é o espaço da fronteira, da passagem, da comunicação. E é absolutamente formidável que Drummond chame de “filho” o princípio de todas as coisas, “objeto de ar” que, “abstrato”, ou seja, separado, continente que não se confunde com o conteúdo, quedaria – anorgânico? – numa gruta ou concha bem concretas. Podemos saber da essência do mundo na medida em que somos artistas, poetas, pois em meio ao nosso próprio trabalho descobrimos como a natureza (*physis*) funciona: o mundo como um todo é uma obra em obras, e a natureza é o tipo de “arte” que o faz e nos entrega como obra sua. Ser artista é nosso modo – todo humano – de ser *também* natureza, quando cada obra de arte se oferece como um tipo de “mundo”.

“Objeto de ar” [...] (ANDRADE, 2003, p. 253) Aqui Drummond procura e encontra Anaxímenes, para quem o ar era a *arché*, o elemento – abstrato – que funda e governa em seu ser a totalidade de tudo quanto seja. Sim, é filho, porque é o ser humano, o poeta, o poeta dentro do pensador, quem o descobre, quem o inventa, quem o traz à linguagem e à existência, mas o traz para descobrir que aquilo que ele inventa e cria como princípio, enquanto *princípio* mesmo, enquanto “fundamento divino não existente de existência” (VOEGELIN, 2010, p. 137), não é ele quem o faz, senão que, mais apropriadamente, ele é que é feito daquilo que ele “inventou”. Em uma palavra, em um tempo que é todo nosso, fazemos o ser para que o ser nos faça – no tempo em que o fazemos. Como sabemos, Anaxímenes é um daqueles primeiros pensadores que tentaram pensar a *physis*, palavra que traduzimos por *natureza* e cuja significação mais própria perdemos muito rapidamente quando a pensamos como coisa posta, e não mais como ato de pôr, de fazer brotar; e ele a pensou no elemento do *sopro* (*pneuma*, *pulsão*), ou, mais precisamente, naquilo que no sopro ganha morada: o ar (*aera*). *Pneuma*, do verbo *pneo* – eu sopro, respiro, me animo, exalo um odor, vivo, sou inteligente, solto faísca, inflamo e deixo de meu hálito sair o fogo. Isso é o que o *pneuma* faz. Mas porque ele o faz? Porque ele é/tem *psyché*: ou seja, porque ele deseja, quer, inventa de – soprar, respirar, exalar, viver, pensar. Ora, o princípio de Anaxímenes é o princípio da *physis*. A própria *physis* já é, em si, esse poder de fazer brotar e vir à existência como que por um sopro, mas esse sopro sopra porque *quer*, isto é, porque *pode*.

Então se tem algo do tipo 3, 2, 1, em que 1 é a *psyché*, 2 é o *pneuma* e 3 é a *physis*, mas tudo composto numa mesma unidade (forma esquizofrênica), não são três entidades; é uma só que já é em si, três. Somente a *physis* é uma entidade, um imenso caudal de coisas visíveis e em movimento em direção ao em si de si mesmas. Quem o move ou quem o faz mover-se? Seu princípio, claro, que, desde dentro, lhe sopra o que fazer e o faz porque pode, porque tem “vontade” (*conatus*). Ora, esse “poder” e essa “vontade”, essa vontade de poder ou esse poder de ter vontade seriam o ser, o que queda abstrato, ou seja, aquilo que, mesmo dentro da fundação do que aparece como mundo (a *physis* organizada, o *cosmos*) não é nem poderia ser “mundo”, pois sê-lo faria dele uma coisa dentre coisas, e não mais princípio de todas as coisas. O ser e o nada são uma só e mesma... não-coisa (*Un-Ding*, *Unding*, absurdo): o ser é nada porque não tem a qualidade nem o aspecto de um ente, e o

nada é ser porque tem o poder de chamar o ente ao ser e fazer o ente ser o ente que o ente é:

Lá onde eu jazia,
responde-me o hálito,
não me percebeste,
contudo chamava-te

como ainda te chamo
(além, além do amor)
onde nada, tudo
aspira a criar-se.
(ANDRADE, 2003, p. 253)

Por meio desse chamado o sopro anaximenisiano ganha o aspecto do *logos* heraclítico. “Os homens dão sempre mostras de não compreenderem que o *Logos* é como eu o descrevo, tanto antes de o terem ouvido como depois” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2013, p. 193). Ao mesmo tempo, graças à referência ao amor (*Eros*), o poeta faz ouvir a Ideia platônica, fonte única e variegada geradora de tudo o mais: “onde nada, tudo/ aspira a criar-se” (ANDRADE, 2003, p. 253).

O filho que não fiz
faz-se por si mesmo.
(ANDRADE, 2003, p. 253)

O filho que se faz a si mesmo e, portanto, é filho e pai (e mãe!) ao mesmo tempo, seria a forma esquizofrênica como indício da cultura trágica: o *psíquico*, dentro do qual a unidade como “plano de consistência”, na expressão de Deleuze e Guattari (2010), ocorre pela multiplicação das singularidades, quando cada um de nós é esse próprio filho de si como obra de arte singular a que se tem dedicado realizar enquanto realiza sua vida, isto é, enquanto se prepara para morrer, com estilo, dionisiacamente: ainda não, agora, de novo. A repetição como unidade de vida e morte em um só todo configurado como multiplicidade. Viver como forma de levar a sério uma brincadeira ou de brincar com a seriedade. O fazer-se por si do filho que não fiz é a abertura por onde a mim mesmo me faço e, assim fazendo, descubro que nada sou fora dessa invenção, que não cessa de recomeçar.

Referências

- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas: a linguagem*. Tradução de M. Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. I.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução de L. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de L. Orlandi e R. Machado. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de L. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de L. R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009b.
- DELEUZE, G. *Sach-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução de J. Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009a.
- FREUD, S. A significação antitética das palavras primitivas. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XI.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Tradução de M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2014.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução de C. A. L. Fonseca. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2013.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de P. Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LÓPEZ-PEDRAZA, R. *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.
- NUSSBAUM, M. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de A. A. Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TARDE, G. *Monadologia e sociologia*. Tradução de P. Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VOEGELIN, E. *Ordem e história: a era ecumênica*. Tradução de E. Bini. São Paulo: Loyola, 2010. v. IV.

Recebido em: 14 de maio de 2019.

Aprovado em: 6 de setembro de 2019.



A trilogia fonsequiana da fragilíssima virilidade

Rubem Fonseca's Trilogy of Fragile Virility

Nelson Eliezer Ferreira Júnior

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Cajazeiras, Paraíba / Brasil

significante@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5689-9348>

Resumo: Esse artigo tem como objetivo o estudo das marcas da virilidade nos contos “Fevereiro ou março”, “A força humana” e “O desempenho”, de Rubem Fonseca, publicados nos três primeiros livros de contos do autor, na década de 1960. Na análise dessa trilogia, recorreu-se a teóricos sobre masculinidade e virilidade, tais como Bourdieu (1999), Machado (2004) e Courtine (2013), para investigar como esses aspectos estão presentes nas narrativas. Constatou-se que, nos contos, os signos de virilidade estão atrelados a processos de identificação, estilização e crenças, estando todos impregnados por marcas de ironia constituídas pelo paradoxo potência/impotência, especialmente no âmbito do protagonista. Ao final, conclui-se que a abordagem de obra de Rubem Fonseca sob essa perspectiva tem se mostrado promissora e que a discussão acadêmica da virilidade é uma necessidade política na atualidade.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; conto; virilidade; fragilidade.

Abstract: This article aims to study the signals of virility in Rubem Fonseca's short stories “A revista ou a força”, “A força humana” and “O desempenho”, published in the first three short story books of the author, in the 1960s. For this analysis, theorists on masculinity and virility, such as Bourdieu (1999), Machado (2004) and Courtine (2013), were used to investigate how these aspects are present in the narratives. It was observed that, in the short stories, the signs of virility are linked to processes of identification, stylization and beliefs, all of them being permeated by ironic marks constituted by the potency/ impotence paradox, especially in the scope of the protagonist. In the end, it was concluded that the approach of Rubem Fonseca's work from this perspective has been promising and that the academic discussion of virility is a political necessity at the present time.

Keywords: Rubem Fonseca; short story; virility; fragility.

1 Introdução

Neste artigo, analisamos o protagonista de três contos de Rubem Fonseca – “Fevereiro ou março”, que integra a obra *Os prisioneiros* (1963); “A força humana”, de *A coleira do cão* (1965); e “O desempenho”, de *Lúcia McCartney* (1969) – para perceber como, através de sua caracterização, os signos de virilidade são simultaneamente enfatizados, questionados e mesmo ridicularizados através do uso da ironia nas narrativas. Assim, pretendemos contribuir tanto para a ampliação do entendimento sobre a obra do autor em questão quanto para exemplificar o uso da crítica de gênero, especialmente os estudos sobre as masculinidades, como método de investigação de produtos culturais.

Julgamos pertinente a abordagem aqui empreendida, pois, embora a crítica já tenha apontado abundantemente a centralidade do tema da violência na ficção brasileira contemporânea e mais especificamente na obra de Rubem Fonseca, em ambas as esferas há ainda pouco aprofundamento analítico no que diz respeito às questões de gênero. A virilidade seria, nesses casos, um ponto de articulação entre marcas de violência e certas expressões da masculinidade.

Os três contos são lidos em conjunto porque trazem a mesma personagem, não nomeada, em uma sequência narrativa que coincide com a ordem de publicação dos três primeiros livros de contos publicados por Fonseca. “Fevereiro ou março”, da obra inaugural do autor, inicia a trilogia. Tal como os outros dois, está posto como conto inicial do livro, o que pode ser interpretado como uma iniciativa para facilitar o reconhecimento da relação de contiguidade entre as três narrativas. Nesse conto, o protagonista narra seu encontro com a condessa e com o conde de Bernstroff e suas peripécias durante o carnaval acompanhado por seus companheiros da academia de ginástica; em “A força humana”, ele está sendo treinado pelo dono da academia, João, para um concurso de fisiculturismo, embora o protagonista não demonstre interesse pela competição e se identifique mais com os lutadores que ele supervisiona; no terceiro conto, “O desempenho”, ele está em meio a uma disputa de luta livre, tentando, entre golpes do adversário, pressão do treinador e vaias da plateia, elaborar uma estratégia para se recuperar da situação de desvantagem em que se encontra na luta.

É oportuno destacar que essa personagem possui notável importância para a compreensão da prosa fonssequiana, uma vez que pode ser considerada

como protótipo dos diversos tipos de personagens masculinos violentos que abundam na sua obra, como os que integram os famosos contos “Feliz ano novo” e “O cobrador”, por exemplo. As mudanças se devem apenas à diminuição ou mesmo anulação do grau de contenção das personagens e à amplificação exponencial dos seus atos de violência. Em todo caso, é necessário retomar uma discussão teórica sobre a virilidade para amplificar a compreensão de elementos narrativos que tensionam e mesmo ridicularizam os signos viris.

2 Esses varões...

Virilidade, tal como observa Pierre Bourdieu (1999), está atrelada à aptidão reprodutiva, sexual e social, sendo eminentemente uma noção relacional que visa proceder a uma distinção estabelecida entre homens, de modo a identificar aqueles que a possuem e os demais, sendo estes últimos banidos do mundo masculino. Esta cisão, por sua parte, “tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’” (BOURDIEU, 1999, p. 65). Tal validação, conforme o sociólogo, está na base de inúmeros ritos nos quais jovens e adultos precisam provar e reafirmar sua virilidade.

Como rito, tais demonstrações de virilidade são instrumentos de sociabilidade entre os iniciados. Conforme aponta Lia Zanotta Machado (2004, p. 59), “se no mundo relacional da honra é o valor da hierarquia de gênero que impera, e são os valores do controle, da rivalidade, da agressividade e da violência que definem os atributos masculinos, também aí impera o princípio da pertença social e comunitária e da reciprocidade”. Nos contos, é possível perceber referências a esse ideário de pertencimento principalmente entre os frequentadores da academia de ginástica. Entre eles, a recorrente exibição da forma física e da força muscular sugere a reencenação do ritual.

No primeiro conto, “Fevereiro ou março”, o protagonista, após ficar inquieto em uma manhã de ócio, resolve ir para a academia:

[...] comecei com um supino de noventa quilos, três vezes oito. O olho vai saltar, disse Fausto, parando de se olhar no espelho grande da parede e me espiando enquanto somava os pesos da barra. Vou fazer quatro séries pro peito, de cavalo, e cinco para o braço, disse eu, série de massa, menino, para homem, vou inchar. (FONSECA, 1995, p. 13).

No segundo conto, “A força humana”, o fetiche coletivizado com a musculatura do corpo viril é ainda mais explícito:

Warterloo de sunga saiu do vestiário. [...] vou dizer, aquele crioulo tinha o desenvolvimento muscular cru mais perfeito que já vi na minha vida. Até o Corcundinha parou seu exercício e veio ver. Sob a pele fina de um negro profundo e brilhante [...] seus músculos se distribuíam e se ligavam, dos pés à cabeça, num crochê perfeito. (FONSECA, 1995, p. 87).

O terceiro conto, “O desempenho”, segue o drama do protagonista em um ringue de luta livre:

Estou no meu corner. Nunca te vi tão mal, no físico e na técnica, fodeu hoje? Anda tomando bolinha? É a primeira vez que um lutador da nossa academia foge para debaixo das cordas, você está mal, que que há contigo? [...] Deixa ele, diz o príncipe. Pedro Vaselina: ele vai ser estraçalhado, conforme for a coisa nesse round eu vou jogar a toalha. Puxo a cara de Pedro Vaselina para perto da minha, digo cuspiendo nos cornos dele, se você jogar a toalha, seu puto, eu te arrebento, enfio um ferro no teu cu, juro por Deus. (FONSECA, 1995, p. 87-88).

Os exemplos acima mostram que a inclusão no grupo depende da obediência a regras rígidas e contínuas: é necessário, a todo tempo, reiterar os signos de virilidade, posto que a vigilância é descentralizada, recíproca e incessante. No primeiro conto, não bastaria ao protagonista se esforçar com o exercício de supino, ele precisaria ser visto e outorgado. De forma correlata, no segundo, é ele quem valida a exposição muscular do outro. No terceiro, por sua vez, embora anteriormente tenha lutado melhor, naquele momento não estava correspondendo às expectativas do grupo, o que o forçou a uma atitude ameaçadora perante os colegas para preservar sua imagem entre eles.

Sobre essas formas de socialização, Dominique Kalifa (2013, p. 331) sintetiza:

Mundo de homens, a sociedade de garotos maus cultiva de longa data uma masculinidade específica, brutal, violenta, exclusiva, uma masculinidade reduzida a seus fundamentos biológicos, um “virilismo” mesmo, que se manifesta frequentemente pela sobrevalorização da força, o enfrentamento e a dominação dos mais fracos.

Nesse sentido, a progressão do protagonista na trilogia, culminando com sua atuação na luta livre, expressa também uma gradação nas regras desses *garotos maus* em busca de maior explicitação dos signos de virilidade. Haveria, pois, no projeto estético de Rubem Fonseca para construção dessa personagem, um movimento em direção à ampliação da visibilidade, ao exibicionismo, o que contraria o senso comum sobre a distribuição dos signos de vaidade entre os gêneros. Inicialmente a ênfase é o treino corporal, sendo este, como observa Jean-Jacques Courtine (2013, p. 559), “um dos modos privilegiados de visibilidade do corpo masculino no anonimato urbano das fisionomias, a própria assinatura do hábito viril na multidão”. Na sequência, vêm as disputas.

A primeira é simbólica e acontece entre o protagonista e o conde em “Fevereiro ou março” e o *duelo* entre eles ocorre através do uso de signos que remetem a modelos distintos de masculinidade. As armas do conde: erudição, linguagem cortês, prestígio econômico e autocontrole; as do protagonista: juventude, força física e capacidade de seduzir as mulheres:

Fui procurar o conde enquanto a condessa tomava banho. Ele me perguntou muito delicado, mas direto [...] onde eu ganhava dinheiro. Eu expliquei para ele [...] que para viver não é preciso muito dinheiro; que dinheiro eu ganhava aqui e ali. Ele punha e tirava o monóculo, olhando pela janela. Continuei: na academia eu faço ginástica de graça e ajudo o João que é o dono, que ainda me dá um dinheirinho por conta; vendo sangue para o banco de sangue, não muito para não atrapalhar a ginástica [...] Depois o conde disse que tinha uma proposta muito interessante para me fazer e que se eu aceitasse eu nunca mais precisaria vender sangue [...].

Não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele a fizesse; afinal eu tinha dormido com a condessa, ficava feio me passar para o outro lado. (FONSECA, 1995, p. 18).

O modo contrastante como cada personagem faz uso de modelos distintos de dominação é importante para compreender a virilidade como

um traço descontínuo, variável e contestável e não como uma constante cultural presente em qualquer manifestação da masculinidade e que se sobreporia forçosamente aos demais estratos sociais. No conto em questão, de todo modo, é a virilidade do protagonista que se sobressai quando este não aceita ouvir a proposta do conde.

A segunda disputa ocorre em “A força humana”, quando o protagonista é provocado pelo treinador para medir força com Warterloo, o novo apadrinhado. Desta vez o duelo é uma queda de braço entre os dois:

[...] era uma luta de morte, vi que o meu braço e o meu ombro começavam a ficar vermelhos; um suor fino fazia o tórax de Waterloo brilhar; sua cara começou a se torcer e senti que ele vinha todo e o meu braço cedeu um pouco, e mais, raios!, mais ainda, e ao ver que podia perder isso me deu um desespero, e uma raiva! Trinqueei os dentes! [...] Um relâmpago cortou minha cabeça dizendo: agora!, e a arrancada que dei ninguém segurava, ele tentou mas a potência era muita [...] – e de maldade, ao ver que entregava o jogo, bati com seu punho na mesa duas vezes. Ele ficou agarrando a minha mão, como uma longa despedida sem palavras [...]. (FONSECA, 1995, p. 95-96).

A descrição da cena como uma *luta de morte*, acentuada pela sensação de desespero e raiva, dá à narrativa a dramaticidade necessária ao rito: cada um dos combatentes precisa provar para si, para o rival e principalmente para as testemunhas sua virilidade. E, para isso, não é necessário mais que uma simples provocação. A virilidade, afinal, é um status fragilíssimo, sendo reiteradamente posta em xeque, o que desencadeia uma necessidade interminável de novas provas.

A terceira disputa se dá através da luta livre em “O desempenho”. Dentre os jogos de violência masculinos, são precisamente os esportes de luta, como observa Bourdieu (1999, p. 65), os “mais adequados a produzir signos visíveis de masculinidade e para manifestar, bem como testar, as qualidades ditas viris”. Assim, no último conto da trilogia, a atenção do protagonista está mais voltada para a reação do público do que para o oponente. Enquanto permanece em desvantagem na disputa, é a falta de validação dos espectadores que o enraivece:

Esses putos estão torcendo por ele, não estão? Deixa isso pra lá, diz Pedro Vaselina. Estão, não estão?, insisto. Estão, diz Pedro Vaselina [...] Tento ver as pessoas na arquibancada, filhos da puta, cornos,

veados, marafonas, cagões, covardes, chupadores – me dá vontade de tirar o pau pra fora e sacudir na cara deles. (FONSECA, 1995, p. 237).

No final do conto, após a súbita vitória do protagonista, sua relação com a plateia se inverte completamente:

[...] – no meio do ringue o juiz levanta meus braços – as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam meu nome – levanto os braços bem no alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio. (FONSECA, 1995, p. 241).

Assim, ao final, após sua vitória e a consequente validação pública de virilidade, seus gestos se modificam: levanta os braços, dá pulos, saltos, curva-se e envia beijos. A partir dessa notável mudança de postura do protagonista, podemos inferir que todas as marcas de agressividade atestadas no decorrer da trilogia não constituem um traço essencial de sua constituição narrativa. Ao invés disso, fariam parte de uma *repetição estilizada de atos*, compreendendo o que Judith Butler (2016) denomina como performances de gênero:

O gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instruído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2016, p. 242, grifo da autora).

Considerados dessa forma, os atos viris da personagem não seriam mais que um meio específico, com fins específicos, de estilização do corpo, da ação, das relações interpessoais e da linguagem. Assim, imagens como o levantamento repetido de peso, o esforço extremo e a dor descomunal *heroicamente* suportada ganham dobrado sentido simbólico nos contos. Não seriam apenas um meio de provar a virilidade do protagonista, são episódios integrantes de uma ampla encenação social que se retroalimenta da performance específica de cada indivíduo e que, por fim, gera a crença no homem viril. Em outros termos, a própria noção de virilidade no conto

requer: a) *identificação*, uma vez que o protagonista se espelha inicialmente no dono da academia e depois nos lutadores que frequentam o ambiente; b) *estilização*, pois tanto os corpos precisam ser talhados, construídos de um modo peculiar, quanto os gestos e mesmo as expressões faciais são calculadas para causar efeitos específicos nos oponentes e não deixarem transparecer impressões que possam ser interpretadas como marcas de fraqueza, medo ou insegurança; e c) *crença*, uma vez que cada um dos signos de virilidade precisa ser agrupado metonimicamente em um conjunto coeso que deve se confundir com o referente, isto é, a performance tem de simular naturalidade e espontaneidade – por exemplo, em “O desempenho”, quando o protagonista, bravo por não ter o apoio da plateia, fantasia “tirar o pau pra fora e sacudir na cara deles”, a exposição do pênis equivaleria, simultaneamente, a exposição da robustez corporal, potência sexual e competência no exercício da violência –, embora não o seja.

3 Cuidado, são frágeis!

A partir do que foi discutido acima, poderíamos considerar a trilogia de Rubem Fonseca como narrativas que celebram a virilidade? Há muitas razões para a denegação, dentre as quais se destaca a presença constante da ironia nos contos. Por sua vez, essa nos faz perceber, no protagonista e demais personagens, a virilidade como performance frágil, contraditória e falha, o que resulta na sua ridicularização.

De certo modo, a fragilidade constitui um espectro arraigado ao próprio conceito de virilidade, sendo este recriado continuamente como tentativa de dissolver um paradoxo inevitável entre potência/impotência. Afinal,

[...] na virilidade, o que conta é tanto a obsessão da impotência como o exercício da potência. O fantasma da impotência ronda as figuras, as práticas, as afirmações viris. Na origem, então, haveria um medo, tanto quanto um poder. Um temor revestido de poder, uma obsessão negada nas formas, que podem ser brutais e agressivas, às vezes assassinas, de uma dominação. (COURTINE, 2013, p. 568).

A virilidade seria, assim, uma tentativa de negação do próprio envelhecimento biológico e de suas marcas no corpo, o que explica “o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; e, com este, a ansiedade face aquilo que, da aparência, parece relaxado,

dobrado, negligenciado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido, frouxo, distendido” (COURTINE, 2013, p. 565). Obviamente fadado ao fracasso, o empreendimento viril resulta em frustração e essa fundamenta um sentimento recorrente de crise, um luto eterno em torno da fatal perda do vigor. Assim, a origem do pavor da impotência pertence à ordem do psíquico não-consciente, o que reforça a trivialidade de toda tentativa de superá-la por uma ação remediadora.

Na trilogia, essa obsessão da impotência é mais perceptível na personagem apelidada ironicamente como Corcundinha, presente em “A força humana”. Tendo cinquenta e três anos de idade, ele chegou à academia para tratar um problema na musculatura das costas e é considerado como exemplo de força de vontade pelo treinador, pois agora Corcundinha é um outro homem: “Olha ele agora. Fiz um milagre? *Ele* fez o milagre, castigando, sofrendo, penando, suando: não há limite para a força humana” (FONSECA, 1995, p. 86, grifo do original). Na sequência, em conversa com o protagonista, Corcundinha se gaba acerca de sua virilidade enquanto faz seus exercícios:

“Essa garota que tenho agora é um estouro, um brotinho, trinta anos mais nova do que eu, trinta anos, mas eu ainda estou em forma – ela não precisa de outro homem”. [...] “Trinta anos mais nova?”, eu disse maravilhado. Corcundinha gritou do alto da barra: “Trinta anos! Trinta anos!” [...] “Estou em forma”, ofegou. Eu disse “Corcundinha, você precisa tomar cuidado, você... você não é criança”. Ele: “Eu me cuido, me cuido não me troco por nenhum garoto, estou melhor do que quando tinha vinte anos e bastava uma mulher roçar em mim para eu ficar maluco; é toda noite, meu camaradinha, toda noite!”. Os músculos do seu rosto, pálpebra, narina, lábio, testa começaram a contrair, vibrar, tremer, pulsar, estremeecer, convulsar; os seis tiques ao mesmo tempo. (FONSECA, 1995, p. 91).

A bravata da personagem se apoia em três suportes: a jovialidade da mulher com quem se relacionaria, o julgamento de estar com o corpo em forma e sua anunciada potência sexual. Todos funcionam de modo a tentar compensar o temor pelo envelhecimento explicitado na assertiva de que *ele não se troca por nenhum garoto*. O entusiasmo repetidamente enfatizado de Corcundinha com a juventude da mulher supõe uma espécie de transferência ilusória dessa qualidade para si mesmo, como se ele pudesse contornar a ação do tempo ao se relacionar com ela. De modo análogo, o esforço exemplar

em exercitar o corpo e a necessidade de alardear sua performance sexual para outro homem podem ser entendidos como proporcionais à apreensão causada pelo temor ao envelhecimento e pelo julgamento de sua virilidade. O malogro dessa ilusão se revela mais explicitamente através do surgimento irônico de uma crise de cacótes logo após o exibicionismo vaidoso da personagem.

Em relação ao protagonista da trilogia, em uma perspectiva extensiva, a ironia decorre diretamente da disjunção entre a potência da ação viril e a impotência na esfera psicológica. Nesse sentido, ele seria um exemplo de herói problemático, conforme clássica caracterização realizada por Lukács (2000) ao discorrer sobre o *idealismo abstrato*. Afinal, nesses casos, quanto mais distanciada da psicologia do herói, mais se evidencia o caráter grotesco e inútil da ação. Essa apartação, decorrente do que o teórico húngaro denomina como *estreitamento da alma*, pode ser ressignificada para a compreensão de crenças sobre a masculinidade, a exemplo do déficit de intimidade masculina¹ e da correlata dificuldade dos homens em expressar sentimentos.

Não obstante às possibilidades de aproximação entre a teoria do romance de Lukács e a crítica de gênero, interessa-nos aqui particularmente a investigação das marcas de ironia na composição do protagonista.

O primeiro rastro está na forma como a personagem se relaciona com as mulheres. Ele corriqueiramente se põe a serviço delas, o que certamente não subverte – uma vez que ele usa a força física e outros signos de virilidade para tal fim –, mas torna ambígua a ordem de dominação masculina. Em “Fevereiro ou março”, ao encontrar uma mulher bêbada em um bloco de carnaval e perceber sua situação de vulnerabilidade, ele agarra o braço dela com muita força e a conduz até o ônibus para que ela volte para casa. Ainda nesse conto, ele se recusa a ganhar o dinheiro do conde, por lealdade à condessa. Em “A força humana”, após perceber que Leninha estava triste com o fim do relacionamento entre eles, decide pôr em cena uma última performance:

¹ Conforme atesta Dulac (2003), a tese de que a incapacidade de intimidade faria parte da *natureza* dos homens, pois eles não exprimiam suas emoções, ganhou corpo no campo científico desde a década de 1960 e só começou a ser questionada no final dos anos 1980.

[...] eu fiquei com uma pena danada dela; com tanta pena que deitei ao seu lado, arranquei a roupa que a envolvia, beijei seus seios, me excitei pensando em antigamente e comecei a amá-la, como um operário no seu ofício, e inventei gemidos, e apertei-a com força calculada. Seu rosto começou a ficar úmido, primeiro em torno dos olhos, depois a face toda. Ela disse: “O que vai ser de você sem mim?”. (FONSECA, 1995, p. 99).

A ironia nesse episódio se dá em várias camadas. Contestando os discursos caricaturais de gênero, aqui é o homem que inventa gemidos para agradar a parceira. A virilidade sexual, signo do patriarcado utilizado tradicionalmente como justificativa para a dominação dos homens sobre as mulheres, é rebaixada como ação de um *operário no seu ofício*. Assim descrita, a potência viril não seria nada além de uma manifestação dos atos repetitivos e estilizados que, conforme Butler, seriam responsáveis pelas demarcações de gênero. Por fim, contrariando as expectativas do protagonista, a fala de Leninha ao revelar sua preocupação com ele após o fim do relacionamento atribui ao homem os signos de fragilidade e desamparo.

A segunda marca diz respeito às restrições decorrentes do estabelecimento de normas para se ter o status de homem viril. A ênfase dada pelo protagonista e demais personagens masculinos aos ritos que destacamos anteriormente contrasta com outras ações e sentimentos encobertos por serem considerados inapropriados para eles. Um exemplo emblemático é o gosto do protagonista por ouvir música:

Eu queria seguir em frente mas não podia. Ficava parado no meio daquele monte de crioulos – uns balançando o pé, ou a cabeça, outros mexendo os braços; mas alguns, como eu, duros como um pau, fingindo que não estavam ali, disfarçando que olhavam um disco na vitrina, envergonhados. É engraçado, um sujeito como eu sentir vergonha de ficar ouvindo música na porta da loja de discos. (FONSECA, 1995, p. 83).

O ato de sair da academia entre as séries de exercícios para ouvir música na loja de discos provoca um contraste entre as ações, sendo a primeira da ordem do viril e a segunda não. De um lado, a força, a brutalidade, a atividade da ação, a materialidade dos músculos; de outro, a leveza, a cadência, a passividade da recepção e a incorporeidade do som. O protagonista transita

entre os exercícios e a música, mas não sem receios, constrangimentos e repreensões, resultando disso a ironia na narrativa, pois a ambivalência com que Rubem Fonseca criou sua personagem desmonta o próprio rigor do ideal viril, denunciando sua inviabilidade e fazendo perceber a constante desobediência às suas normas. A ironia é amplificada pela falta de consciência do protagonista sobre as pressões de gênero que ocasionam o sentimento de vergonha nele ao ouvir música na loja. Assim, mais uma vez, percebemos a incongruência entre a potência muscular e a impotência psíquica.

O terceiro indício da ironia procede da sensualidade nas práticas viris. A academia de ginástica e o ringue de lutas, principais espaços onde se desenvolve o enredo dos contos, são locais privilegiados para a exibição, percepção e comparação de corpo masculinos. São santuários onde se cultiva um prazer estético, corporificado, sensorial. Em “A força humana”, a sensualidade que se alastra entre os que contemplam a exposição muscular de Waterloo é metaforizada pela imagem de um coro. A ironia torna risível a generalização das contrações musculares entre os expectadores:

O crioulo começou a levantar as pernas, devagar, e com facilidade, e a musculatura do seu corpo parecia uma orquestra afinada, os músculos funcionando em conjunto, uma coisa bonita e poderosa. João devia estar impressionado, pois começou também a contrair os próprios músculos e então notei que eu e o próprio Corcundinha fazíamos o mesmo, como a cantar em coro uma música irresistível. (FONSECA, 1995, p. 87-88).

Em “O desempenho”, por sua vez, a narração da luta se assemelha a uma dança sedutora, em que está presente um erotismo velado, com marcações similares às de um cotejo sexual:

[...] – dou um passo à frente – ele não se mexe – dou outro passo à frente – ele dá um passo à frente – nós dois damos um lento passo à frente e nos abraçamos – o suor do corpo dele me faz sentir o suor do meu corpo – a dureza do músculo dele me fez sentir a dureza dos meus músculos – o sopro da respiração dele me fez sentir o sopro da minha respiração – Rubão me abraça sob os meus braços [...]. (FONSECA, 1995, p. 239).

Mais precisamente, a ironia reside na forma como o narrador apresenta a luta livre, assemelhando-a a um encontro homoerótico. Ora,

tal como observa Oliveira (2004), como parte integrante da construção do ideal de masculinidade, era necessária a criação da antinorma, e a imagem do homem homossexual encabeça o rol dos contratipos que precisariam ser repudiados, negados, anulados. O medo da antinorma é tão produtivo que representa parte significativa da pressão social que direcionam homens às expressões públicas da virilidade: é preciso mostrar o que se é e ainda mais o que não se é. Uma vez que o homoerotismo masculino representa, nessa perspectiva, uma espécie de *alter ego* da virilidade, a ironia se constitui a partir da aproximação singular e contundente entre esses dois polos no empreendimento estético da narrativa.

Por fim, o quarto traço de ironia está na falta de controle do protagonista sobre si mesmo. Sendo a virilidade um instrumento basilar de dominação dos homens sobre as mulheres e sobre outros homens, a constante percepção de que ele não tem domínio sequer de sua própria vida problematiza e desconstrói essa prerrogativa. O modo superficial como essa semiconsciência é percebida pela personagem e a frivolidade de suas reações ampliam e aprofundam o teor irônico das narrativas. Logo no início de “Fevereiro ou março” essa característica se faz presente:

Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira e outros homens organizados fazem isso. Eu – eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa para ver. Parei numa esquina, comprei uma pêra, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a academia. (FONSECA, 1995, p. 13).

A comparação que faz com outros homens remete aos diferentes estilos de vida decorrentes de estratos sociais distintos. Assim, a virilidade, tal como é exercida pelo protagonista, representa apenas uma das armas na disputa pela masculinidade hegemônica. Essa, por sua vez, conforme investigações retomadas por Raewyn Connell (2016) especialmente em países marcados pelo processo colonial, diferencia-se a partir de necessidades distintas: para as masculinidades relacionadas à classe trabalhadora, o foco tradicionalmente estava na força de trabalho e na defesa territorial, o que requeria a valorização da força física; para aquelas ligadas às elites, a ênfase era a manutenção de estruturas familiares e de bens. Connell (2016) percebe como essa distinção vem gerando na atualidade uma série de incoerências e

contradições a partir de processos de descolonização, do desenvolvimento pós-colonial e da globalização neoliberal. De todo modo, o que nos interessa é constatar que o protagonista percebe essa distinção e reconhece a existência de uma hierarquia na qual ele está em posição subalternizada. De um lado, os *homens organizados*; do outro, ele... Nesse momento, há uma ruptura no seu raciocínio apontada textualmente pelo uso do travessão. Na sequência, a inquietação decorrente de sua incapacidade de levar adiante a comparação gera uma reação: ir para a academia. O treinamento corporal como resposta à frustração decorrente da ausência de perspectivas estampa no protagonista a imagem de falta de autonomia, uma vez que reitera sua submissão a um sistema de gênero que o leva a práticas desprovidas de significação pessoal. É ainda nessa perspectiva que podemos analisar sua participação na competição de fisiculturismo, uma vez que sua única motivação é não desagradar o dono da academia, ao qual está subordinado de diversos modos.

A semiconsciência da falta de controle sobre sua vida surge também no momento da luta livre:

[...] – tenho vontade de ir embora – se fosse valente ia embora, de calção mesmo – para onde! – o juiz está contando – ir embora – há sempre um juiz contando – automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro – sempre um juiz – pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta, vida dura. (FONSECA, 1995, p. 240).

Na narração entrecortada, a ação do protagonista não é justificada, nem sua vontade é satisfeita. A imagem onipresente de um juiz e os signos de sucesso são ecos de uma masculinidade hegemônica que, ao mesmo tempo que coisifica a mulher, o subjugava à determinação de outros homens. Cientes da não equivalência entre as duas formas de dominação, apenas reiteramos, mais uma vez, a fragilidade do status viril e o viés irônico presentes na caracterização do protagonista e dos demais personagens masculinos da trilogia de Rubem Fonseca.

Considerações finais

Conforme mostrado, os signos da virilidade na trilogia necessitam ser percebidos sob a ótica da ambivalência e essa, por sua vez, se faz mostrar a partir da ironia presente nas narrativas. Ao mesmo tempo em que os contos privilegiam a caracterização de personagens e espaços viris, esses não são

descritos de modo a ratificar a perspectiva hegemônica das masculinidades. Afinal, como procuramos apontar aqui, as personagens não têm consciência de suas performances de gênero, pois há um lapso entre ação e consciência. Tais performances, por sua vez, não podem dissipar o terror à impotência física, psíquica e atitudinal, sendo, portanto, inúteis. Por fim, as personagens não conseguem corresponder ao rigor das normas criadas por e para elas mesmas. Em suma, a virilidade é (des)construída nas narrativas a partir da ironia, dado que as personagens são apresentadas à maneira de heróis problemáticos, hesitantes, risíveis e contraditórios.

Como dissemos anteriormente, a trilogia aqui investigada principia uma gama de narrativas que trazem a virilidade como significante importante para a compreensão panorâmica da obra de Rubem Fonseca. Nesse sentido, nossa contribuição se agrega às de Calina Fujimura (2011) e Cloves da Silva Júnior (2016), que se dedicaram a contos posteriores desse autor, sob perspectiva similar. Certamente ainda há muito a pesquisar sobre a recorrência de temas relacionados à masculinidade na obra fONSEQUIANA, no entanto, já é possível perceber certas correspondências. Por exemplo, de modo correlato ao que observamos nos contos da trilogia, ao analisar o conto “Agora você (ou José e seus irmãos)”, de *Secreções, excreções e desatinos*, Fujimura (2011, p. 16) também constata que “Rubem Fonseca, por meio desse discurso machista de hipertrofia muscular, acaba desconstruindo e tornando patético o esforço do homem para corresponder aos ideais de masculinidade”. Por sua vez, Silva Júnior (2016) igualmente reitera a presença da ironia na forma de abordagem do discurso da virilidade em outros contos do autor. Dessa forma, a recente atenção da crítica literária às questões de gênero – e especialmente das masculinidades – na obra tanto de Rubem Fonseca quanto de outros autores que integram a chamada prosa brutalista² tem se mostrado válida e fecunda.

² Bosi (2015) designou como *brutalista*, um tipo de narrativa urbana e violenta surgida no Brasil da década de 1960, a partir da prosa de Rubem Fonseca. Os críticos que seguiram os estudos sobre o brutalismo comumente desconsideram a questão de gênero e atrelam essa expressão da violência a três fatores: “a) uma temporalidade marcada pela influência de certa literatura norte-americana; b) um contexto macroeconômico de aprofundamento das diferenças sociais potencializado por um estágio do capitalismo, ainda mais em um país de industrialização periférica, como o Brasil; e c) uma espacialidade transposta para a literatura a partir das tensões entre os diferentes e antagônicos grupos sociais que convivem nas grandes cidades” (FERREIRA JÚNIOR, 2018, p. 127).

Atualmente, a relevância desse tema na obra de Rubem Fonseca se alinha à pertinência do mesmo para além dessas narrativas. Percebemos, nesse início do século XXI, que formas erroneamente consideradas anacrônicas de vivências e discursos sobre a virilidade estão na ordem do dia e são apresentadas como solução para as diversas crises políticas, econômicas e morais. Felizmente, como qualquer mito, a virilidade e seus signos padecem cada vez que são postos à luz da razão. Penam ainda mais ao serem ressaltadas suas muitas fragilidades.

Referências

- BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 7-24.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CONNELL, Raewyn. Masculinities in global perspective: hegemony, contestation, and changing structures of power. *Theory and Society*, [s. l.], v. 45, p. 303-318, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11186-016-9275-x>
- COURTINE, Jean-Jacques. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. *História da Virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 554-577.
- DULAC, Germain. Masculinité et intimité. *Sociologie et Sociétés*, Montreal, v. 35, n. 2, p. 9-34, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7202/007918ar>
- FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. A violência generificada na literatura brutalista. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 126-136, 2018.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FUJIMURA, Calina Miwa. *Reis de paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca*. 145f. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

KALIFA, Dominique. Virilidades criminosas?. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 302-331.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 35-78.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

SILVA JÚNIOR, Cloves da. *Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e vingança em contos de Rubem Fonseca*. 2016. 170f. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

Recebido em: 17 de maio de 2019.

Aprovado em: 20 de agosto de 2019.



Major Cardoso e João Ternura: um encontro na alfaiataria

Major Cardoso and João Ternura: A Meeting at the Tailor's

Marcos Vinícius Teixeira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul / Brasil

marcosteixeira@uems.br

<https://orcid.org/0000-0001-7195-9655>

Resumo: Apesar de se tratar de um texto não aproveitado na versão final do romance *João Ternura*, “O homem e seu capote”, de Aníbal Machado, pode ser lido e estudado de forma independente como um conto. O episódio protagonizado por João Ternura se assemelha a determinadas cenas que o major Cardoso vive na novela coletiva *O capote do guarda*, da qual participou o próprio Aníbal Machado no início dos anos 1920. No entanto, esta novela permaneceu inacessível aos leitores durante muito tempo, tendo sido reeditada somente nos anos de 2005 e 2006. É possível supor que esta obra tenha sido uma fonte motivadora para a realização de “O homem e seu capote”, o que ainda não foi investigado pela crítica literária. Nessa perspectiva, o objetivo deste artigo é estudar este conto em relação à referida novela, considerando-se o capote e as ocorrências ligadas a esse elemento nas duas narrativas. Espera-se contribuir para uma melhor compreensão do universo literário do escritor, especialmente em relação ao período que antecede a publicação de seu primeiro livro.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; Aníbal Machado; Major Cardoso; João Ternura.

Abstract: Despite being an unused text in the final version of the novel *João Ternura*, “O homem e seu capote”, by Aníbal Machado, may be independently read and studied as a short story. The episode’s protagonist is João Ternura and the text is similar to certain scenes in which Major Cardoso lives in the collective novella *O capote do guarda*, with which Aníbal Machado himself contributed in early 1920’s. However, this novella remained inaccessible to readers for a long time, being reedited only in 2005 and in 2006. It is possible that this work was a source of motivation for writing “O homem e seu capote”, which still was not investigated by the literary critique. In this perspective, this article aims to study this

short story in its relation to the novella mentioned above, considering the Capote (or the Overcoat) and the instances related to this element in both narratives, addressing a better understanding the literary universe of this writer, particularly regarding the period before the publication of his first book.

Keywords: Brazilian modernism; Aníbal Machado; Major Cardoso; João Ternura.

Após quase 80 anos, o conto “O homem e seu capote”, de Aníbal Machado, continua despertando o interesse da crítica e dos leitores. Considerado um episódio não aproveitado na constituição final do romance *João Ternura*, a editora José Olympio tomou o cuidado de reproduzi-lo como apêndice da obra, que foi publicada postumamente, reconhecendo o seu valor literário. O texto foi recomendado por Carlos Drummond de Andrade, que se encarregou da edição final do livro, e por M. Cavalcanti Proença. Este, em um texto de reconhecida importância, “Os balões cativos”, comentou sobre o conto, afirmando que “O piano” seria uma “retomada do tema desenvolvido em ‘O homem e seu capote’” (PROENÇA, 1997, p. xxiii).

Publicado em 1940 na *Revista Acadêmica*, o texto é bastante anterior ao romance que só seria publicado em 1965. Já o conto “O piano” apareceu em livro em 1944 e teve o texto revisto em 1959 quando foi publicado na obra *Histórias reunidas*. Além de Proença, vários estudiosos vêm dedicando atenção a “O homem e seu capote”, dentre os quais estão os trabalhos de Yedda de Castro Brascher Goulart (1985), que estabelece uma relação com “O capote”, de Nikolai Gógol; Adriana dos Santos Teixeira e Francis Paulina Lopes da Silva (2005), que estudam o conto em relação ao “O espelho”, de Machado de Assis; e Luiza Vilma Pires Vale (2011) e Andréa Maria de Araújo Lacerda (2013), que comentam o texto, observando a relação indicada por Proença.

É possível assegurar que a afirmação de M. Cavalcanti Proença tem, acertadamente, norteado os estudos sobre o conto. Em seu texto, o crítico afirma ainda que “O piano” “documenta duas fases da evolução do escritor” (PROENÇA, 1997, p. xxiii). Sabemos pela editora José Olympio que “O homem e seu capote” foi publicado em 1940, conforme já pontuamos, mas é difícil mensurar a época em que foi escrito, pois Aníbal Machado já trabalhava em seu romance desde o início da década de 1920. Uma relação ainda não estabelecida, e que propomos aqui, ocorre entre “O homem e seu capote” e a novela coletiva *O capote do guarda* da qual Aníbal Machado

participou também no início da década de 1920. Talvez se possa pensar numa fonte para a gênese do conto, mais forte, em nosso entendimento, do que a relação já estudada, por exemplo, com o conto de Nikolai Gógol.

Entre “O piano” e “O homem e seu capote” ocorre um espelhamento, pois, apesar de se ter uma situação semelhante, que é a de livrar-se de um objeto, os dois protagonistas pertencem a universos completamente distintos e o tratamento dado à narrativa é também bastante diverso. Como veremos, a ideia de se livrar de um objeto, no caso, um capote, se liga a parte importante da novela *O capote do guarda*. Diferentemente da ironia amarga, embora quixotesca, que encontramos em “O piano”, em *O capote do guarda* as situações se perfazem de um humor leve, chapliniano, tal como ocorre em “O homem e seu capote”, o que relembremos agora.

João Ternura é o protagonista do conto “O homem e seu capote” e o episódio se parece com as situações inesperadas que encontramos nos filmes de Charles Chaplin, como na cena da bandeira levantada por Carlitos em *Tempos modernos*, na qual o personagem se envolve de forma inesperada e tenta escapar ou fugir da situação. A dimensão social, inclusive, está no texto de Aníbal Machado. Como se percebe no romance *João Ternura*, há uma forte oposição entre o protagonista e seu primo rico Bernardo. Este é o primeiro dono do capote inglês. Utilizou-o na Europa e maneja bem os mecanismos do capitalismo. Enriquecido na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro, o personagem rico se atormenta, no romance, com a proximidade eventual de seu primo pobre, que chegou à cidade portando cartas de recomendação e sem vontade de se integrar ao novo mundo que se descortina, que lhe vislumbra e oprime ao mesmo tempo. João Ternura não é engajado e contrário a esse sistema social. Tal qual o personagem de Chaplin, que ergue uma bandeira e se vê no meio de uma manifestação popular, Ternura é justamente contrário ao sistema por indiferença. Personagem das ruas, sua lógica é outra. Por isso o tratamento dado à narrativa é leve e o humor se faz presente. O leitor pode rir da situação do personagem ainda que se sensibilize com seu drama.

“O homem e seu capote” guarda relações com o romance, mas sobrevive separadamente como conto. Seu enredo é episódico: o tempo esfriou um pouco e Ternura resolveu vestir o capote que pertencera ao primo rico. Mas há o risco de o tempo mudar e a temperatura, como sói acontecer na cidade do Rio de Janeiro, aumentar. Podemos dividir o texto em duas partes.

Na primeira, que vai do início até o meio do nono parágrafo, explica-se a origem do capote e delimita-se a temperatura de vinte e cinco graus como um limite para o uso da vestimenta. Até essa temperatura, o capote é uma máquina da felicidade, que o transforma, pela aparência, em rico temporário e lhe permite experimentar a cidade de forma diferente. Acima dos vinte e cinco graus, o capote pode lhe trazer aborrecimento e ser motivo de riso e de constrangimento. É o que passa a ocorrer no nono parágrafo: o capote lhe pesa, lhe faz suar e o expõe ao ridículo, pois a temperatura subiu e a cidade voltou ao seu normal. O que antes lhe envaidecia, agora o atormenta.

É interessante observar como Aníbal Machado trabalha com a dimensão social, que, assim como aborda Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, pertence à narrativa e integra a estrutura do conto. A indiferença está apenas em Ternura. A sociedade lhe observa de forma refratária: “Todos olhavam para Ternura com estranheza, como se o capote não lhe pertencesse, como se ele não tivesse direito a capote” (MACHADO, 1965, p. 227). Assim, o aumento da temperatura não só o constrange internamente, mas, ao evidenciá-lo pelo inusitado da situação, utilizar um capote em dia de sol, faz com que passe a ser visto como alguém fora das regras e, neste caso, a um passo da ideia de ilegalidade e de linchamento.

A narrativa, no entanto, se inclina para Ternura e atribui uma revelação da “alma verdadeira”, do “espírito mau” do capote, que passa a lhe constranger. Para evitar ser notado como motivo de riso, o protagonista tenta se livrar do capote:

Capote mesquinho, coisa envenenada... – Toma ele para você, toma...
– ofereceu-o a um motoneiro da Light. – Pois então não aceita? É ótimo, está quase novo.

O motoneiro respondeu malcriadamente, não queria saber de brincadeiras. – Toma então para você – disse a um pobre que não acreditou. Ofereceu-o também a um operário, que não o aceitou. Depois aos transeuntes em geral, como um maníaco. Ninguém queria saber do capote, e era incontestável que ainda estava bom. (MACHADO, 1965, p. 228).

É difícil se livrar do capote e as tentativas tornam engraçada a situação. Ao mesmo tempo, a dimensão social se mantém presente o tempo todo. O personagem pensa em largá-lo no asfalto e correr, mas não o faz por falta de coragem e porque “podia ser preso”. Sabemos que o conto

foi publicado em 1940, mas, como dissemos, é difícil presumir o período de sua escrita, que pode ser anterior. O sentimento de medo, no entanto, permite relacioná-lo com o conto “O piano” e, nesse sentido, com o período da Segunda Guerra. Ainda assim, Ternura procura por uma rua deserta e larga o capote após virar uma esquina. Livre do fardo, entra em um café onde se surpreende com moleques que vieram lhe trazer o traje perdido com a esperança de receberem uma gorjeta. Aníbal Machado consegue unir a situação inusitada de não conseguir se livrar da vestimenta à questão social. Se antes o capote poderia alçar o personagem à aparência de alguém importante, pertencente a uma classe rica, agora lhe atormenta justamente por isso, pois as crianças esperam uma boa gorjeta de quem talvez seja mais pobre do que elas próprias.

Ocorre, então, nova tentativa de se livrar do capote, que desta vez é abandonado “como a uma criança enjeitada” (MACHADO, 1965, p. 229) em um corredor escuro. Um menino se assusta e chora. Um guarda-civil aparece e o devolve a João Ternura, que agora terá que ir até o distrito dar explicações sobre a situação. Na manhã seguinte, é liberado e volta para sua morada vestindo o capote e novamente sendo vítima do riso alheio, pois fazia calor. Livre do traje, Ternura resolve sair “com vontade de correr, de voar” (MACHADO, 1965, p. 230). Rouba um bago de uva em uma casa de frutas, provoca a ira de um fruteiro que corre atrás dele. Juntam curiosos e alguém se lembra que ele usava um capote, que provavelmente teria furtado e grita “Pega o ladrão” (MACHADO, 1965, p. 230). A forma como Aníbal Machado finaliza o conto, com Ternura fugindo de uma multidão, é interessante. Por um lado, intensifica o roubo, provocando humor ao percebermos a movimentação de uma multidão por causa de um bago de uva. Por outro, intensifica o confronto em posições sociais, desnudando um preconceito existente na sociedade, que não conceberia a possibilidade de um vagabundo possuir um capote inglês. Neste caso, a característica é enfatizada fortemente, pois o protagonista está sem o capote e a lembrança é evocada. O capote se liga ao personagem mesmo pela ausência, o que revela, com humor, que ele não consegue se livrar da vestimenta nem mesmo quando não a usa.

Aníbal Machado participou da escrita de uma novela coletiva em que há situações em que um personagem também tenta se livrar de um capote. *O capote do guarda* é uma novela coletiva publicada na forma de folhetim

no antigo jornal *Estado de Minas*, muito provavelmente em 1921 e/ou em 1922,¹ na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Hoje podemos ler a obra de forma incompleta, pois não se conservaram os cinco primeiros capítulos. Ainda assim, o texto resiste à leitura e desperta prazer e curiosidade, pois se trata de uma publicação relevante tanto para a história da capital mineira, que se constituía, quanto para a invenção de um Modernismo, que se iniciava. Foi Pedro Nava quem conseguiu cópia dos recortes do jornal e os preservou. Posteriormente devemos à Casa Rui Barbosa a preservação deste acervo e finalmente a Humberto Werneck, que os coletou e possibilitou a nova publicação. Hoje podemos ler a obra em quatro números da revista da Academia Mineira de Letras. Os dois autores também estudaram a novela e fornecem-nos informações relevantes tanto em *Beira-mar* (2003) quanto em *O desatino da rapaziada* (2012).

Além de Aníbal Machado, participaram da novela coletiva os autores Carlos Góis, Ernesto Cerqueira, Laércio Prazeres, Berenice Martins Prates, João Lúcio e Milton Campos. Apesar de não termos hoje acesso aos cinco primeiros capítulos da novela, é possível compreender em boa medida o enredo. O início do capítulo VI, escrito por Carlos Góis, funciona como um início para a novela que nos chegou e à medida que vamos lendo a obra, vamos deduzindo questões das partes antecedentes. A história, no sexto capítulo, começa com D. Laura recebendo um convite para o marido, o major Cardoso, ir depor no inquérito instaurado para investigar a morte do tipógrafo Antônio Prestes. Há também uma carta misteriosa remetida por uma dona Maria, talvez a esposa do tipógrafo, mencionando um capote. Dois mistérios percorrem, assim, a narrativa: a morte de Antônio Prestes e o caso do desaparecimento de um capote.

No capítulo XII, escrito por Aníbal Machado, há um avanço temporal na narrativa, o que cria uma forte complicação no enredo. O escritor insere a gripe espanhola no enredo, atribuindo um aspecto mórbido para a cidade, que assiste ao desaparecimento de várias pessoas. Em determinado momento, o

¹ Ainda não é possível precisar com exatidão as datas de publicação dos capítulos da novela *O capote do guarda*. Livia Guimarães Prazeres, que fornece informações a Pedro Nava, afirma que a obra pode ter sido publicada entre 1921 e 1924 (NAVA, 2003, p. 105). Joaquim Nabuco Linhares (1995, p. 192), no entanto, registra que o jornal no qual foi publicada deixou de existir em 12 de setembro de 1922. Nos exemplares preservados do jornal na Coleção Linhares não encontramos nenhum fragmento da novela.

capote surge como assunto relacionado à gripe. Conhecemos então o antigo dono da vestimenta e somos informados do furto:

– Pois eu não tenho medo, disse o homem macilento, que se chamava Segismundo Temporão. E olhem, só uso roupa leve. Resfriado não me pega. Nunca usei capote.

Isto é, já usei quando pertenci à Guarda Civil, assim mesmo porque me deram de graça. Por sinal que mo roubaram; não sei se se lembram: foi em junho deste ano, por ocasião da morte meio misteriosa de um tipógrafo, um tal Antônio Prestes... Eu estava de plantão na Floresta; como havia muita briga e pancadaria na vizinhança, resolvi esconder-me num bar da rua Itajubá, para escorropichar uma sinhaninha e deixei o capote encostado na janelinha do tipógrafo; quando voltei, adeus capote! Sumiu. (REVISTA..., 2006b, p. 151).

No capítulo XIII, escrito por Carlos Góis, temos o depoimento do major Cardoso ao delegado dr. Breno. Talvez se trate de um dos melhores textos do livro, com uma narrativa envolvente e leve que nos lembra o gênero da crônica. Em tom de conversa amigável, o major Cardoso explica ao delegado que conhecia o tipógrafo desde o tempo da escola primária feita em Ouro Preto e que os dois saíam sempre para caçar, sendo ele um mau caçador e o falecido o contrário. Num dia de caçada, vem encontrar o amigo doente, que o desafia ironicamente a ir caçar sozinho e lhe trazer um simples jacu. O desafio é aceito, mas o major não consegue caçar nada. Resolve então furtar uma galinha d'angola do vizinho, mandar assá-la e entregá-la na casa do tipógrafo como se fosse um jacu. Para executar seu plano, o protagonista se lembra que o guarda-civil tinha o hábito de guardar seu capote escondido no seu jardim. Ele então veste o capote e segue para o galinheiro do vizinho. Lá, torce o pescoço de uma delas, a embrulha no capote e segue para o comércio Dia e Noite, onde combina o assado e a entrega do falso jacu na casa do tipógrafo. No outro dia depara-se com a notícia de que o amigo falecera com sintomas de envenenamento. Ao sair de casa, encontra galinhas mortas à espera da carroça de lixo e descobre assim que o vizinho jogara veneno para matar baratas, o que acabou comprometendo a própria criação de galinhas. Com o depoimento, o major é dispensado.

No capítulo seguinte, de Ernesto Cerqueira, o capote é novamente inserido na narrativa como algo que compromete o relato do major e que poderia revelar algo escandaloso que talvez envolvesse adultério e assassinato.

– E o capote? Pensava.

Sim, porque o major não explicava por que cargas d’água o capote ficara em casa do tipógrafo...

D. Laura quis esclarecer-se e procurou a “carta fatal”, que havia escondido na gaveta da cômoda. Achou-a. E tornou a ler o *post-scriptum*: “Mandar-lhe-ei amanhã o capote.”

(REVISTA..., 2006b, p. 156).

A partir deste momento, o capote passa a atormentar o major Cardoso, aparecendo-lhe de diversos modos e nas situações mais improváveis.

Na primeira cena, o major está acompanhado de Portilho, que estivera em sua casa antes de seguirem para o cinema. O amanuense Portilho está apaixonado por Laurinda, sobrinha do major, e espera obter, na aproximação com este, um auxílio para o futuro casamento, que também dependeria de uma promoção no trabalho. É a época do cinema mudo. Enquanto ocorre a projeção, a orquestra toca o *Rigoletto* e o major pensa em escrever um filme policial sob o título de *O Anarquista de Chapéu Coco*, numa clara referência ao artista Charles Chaplin. Portilho pensa em escrever um soneto para a amada. Nesta ocasião, de forma completamente inesperada, surge um “indivíduo de luto fechado” (REVISTA..., 2006b, p. 163), que entrega um embrulho para o major afirmando que foi remetido por D. Maria, a viúva do tipógrafo.

O major, atormentado, decide sair do cinema. A narrativa que dá sequência, escrita por Milton Campos, apesar de anterior, permite lembrarmos do enredo de “O homem e seu capote”:

E saíram os três: o Major, o Portilho e o embrulho.

Tinha chegado o trem. Grupos, à porta do Giácomo, esperavam os jornais. Cardoso entrou, afobado, e pediu: *Chácaras e Quintais*.

Curvou-se sobre o balcão e, enquanto corria um olho distraído pelos galináceos e arbustos, foi, com o cotovelo, empurrando o embrulho fatídico para um cantinho discreto da prateleira.

Aí, o Major sorriu, aliviado. Desfizera-se da enrascada. [...]

E, dissertando com calor sobre a galinha indígena, foi saindo, devagarinho. Mas o prestimoso Portilho, sempre pronto a agradar o chefe e futuro tio, lembrou:

– Ó major! O embrulho ia ficando.

Cardoso quase teve uma síncope de ódio.

(REVISTA..., 2006c, p. 103).

Em seguida, major Cardoso, alegando que precisa se encontrar com alguém importante, pede que Portilho leve consigo o embrulho e o guarde em sua casa. Este pega então um bonde, que ao passar pela avenida Cristóvão Colombo perde os freios. O amanuense cai do bonde, rola na poeira e resolve ir caminhando para casa. No caminho, sujo e segurando o embrulho, é interrogado por um policial, que pede para que o embrulho seja aberto, revelando um capote de guarda-civil. Portilho é encaminhado para a delegacia para prestar esclarecimentos. Lá vive a angústia da dúvida machadiana, à maneira de Porfilho de “O alienista”: se disser que é amanuense e for fichado, poderá comprometer o seu casamento. Se disser que o capote pertence ao major e envolvê-lo no registro policial, poderá perder o seu apoio. Se não falar nada, poderia ser preso. Decide então dar um nome falso, o que é pior, pois o nome inventado coincide com o nome de um criminoso procurado pela polícia. É preso e só será liberado quando aparece o dr. Breno, que o reconhece e ri da situação na qual o amigo se envolveu. O nome do major Cardoso, no entanto, acabou sendo revelado: “O dr. Breno retirou-se, tendo antes recomendado que levassem o embrulho no outro dia cedo à casa do Major Cardoso” (REVISTA..., 2006c, p. 108). Em seguida o narrador dá voz ao major, que, monologando, pensa em dar sumiço ao capote no dia seguinte.

No penúltimo capítulo, de autoria de Aníbal Machado, narra-se uma surpreendente festa à noite na casa do major. No auge da festa, surge um guarda-civil e entrega um embrulho para o anfitrião:

Numa roda de maliciosos:

- O homem hoje está divertido...
- É, mas o caso do capote mesmo ele não explica...
- Que capote?!...

Cardoso olhou para o retrato de D. Emerenciana como quem pedia licença, virou-se para a sala e exclamou intimamente:

– Eta vida! *Libertas quae sera tamen...*

Nesse momento, surgiu na porta da sala um guarda-civil com um embrulho nos braços, dirigiu-se para o major, fixou-o, e segurando-o, falou em voz enérgica e firme:

– Seu major Cardoso! Repetiu – Major Cardoso!

E por fim: – Cardoso!

O major ficou estarecido. Arregalou o olho esquerdo, que era o que melhor funcionava, e parou no meio da sala, hirto, frio, incomunicável.

D. Laura teve chilique. [...]

(REVISTA..., 2006c, p. 110-111).

No último capítulo, escrito por Carlos Góis, somos informados de que o embrulho recebido pelo major no meio da festa continha livros e papéis relacionados à eleição que ocorreria no dia seguinte de um deputado “já previamente indicado e previamente eleito” (REVISTA..., 2006c, p. 112). Com isso, causa estranhamento a informação anterior de que o delegado teria mandado entregar o capote na casa do major, sendo um capote de um guarda-civil. No último capítulo é feito um reparo, digamos, sobre isso. Explica-se que o capote ficara no comércio Dia e Noite, que foi confiado ao gerente para que este mandasse remeter o capote para a casa do próprio major e que por engano foi parar na casa do tipógrafo. Relembra-se rapidamente a “dolorosa *via crucis*” pela qual passou Portilho para reparar, alterar ou dar nova interpretação à fala do delegado, que já reproduzimos aqui, acerca do destino final do capote:

De posse do capote, o delegado verificou pelo número da chapa a sua procedência – coincidia o número com o do guarda Nestório Rimes, de ronda na Serra e imediações. Mandou-o vir à sua presença e ordenou-lhe explicasse o descaminho daquele “complemento do uniforme” (não houvesse ele vendido ou empenhado aquele acessório de sua representação em público?).

À vista do capote, o pobre guarda respirou desopresso. E explicou-se:

Deixara-o, como era velho hábito, guardado no jardim da casa do major Cardoso. Ao recolher da ronda procurou-o e deu-lhe por falta. Quis indagar do major, mas este se achava acomodado. Entrou logo de supor que algum “punguista”, valendo-se do portão não ter chave nem tranca, o “suspendera”, e estava em diligência por encontrá-lo.

O dr. Breno deu-se por satisfeito com a explicação, mas não deixou de advertir que, para o futuro, zelasse com mais cuidado as “vestes do cargo”.

(REVISTA..., 2006c, p. 112).

Diferentemente do que se poderia supor sobre a fala do delegado presente no capítulo XVII, é preciso supor a existência de dois embrulhos para que a coerência seja mantida. Outro estranhamento que o último capítulo produz está no nome do guarda, que aqui se chama Nestório Rimes, diferentemente do anunciado por Aníbal Machado no capítulo XII: Segismundo Temporão. Em todo caso, é possível que a diferença dos nomes

passa despercebida não só por Carlos Góis como por muitos leitores pelos quais a obra tenha passado ou passará, posto que ainda é pouco conhecida ou difundida e seu acesso, apesar da edição existente, ainda é bastante restrito. Trata-se de característica recorrente no romance folhetinesco, que aqui pode ter sido fortalecida pela dimensão de coletividade: a ideia de a ação ter maior importância e cuidado do que a constituição do personagem, que tende a apresentar pouco aprofundamento e complexidade. De modo semelhante, referindo-se apenas ao romance de folhetim, Antonio Candido afirma:

Como sabemos, em muitos romancistas de alto nível o personagem se revela em parte através do acontecimento, que surge a modo de suporte da sua verdade humana e ocasião para podermos apreendê-la. Qualquer leitor de Stendhal sabe disso, e se deleita, na *Chartreuse de Parme*, com as intrigas da corte ducal, as fugas, prisões, manobras, lutas. O autor vai comentando, apontando o significado humano da situação, desvendando a propósito o personagem, mostrando o seu amadurecimento ou simplesmente o seu imprevisto. Não se trata disso, porém, na esfera folhetinesca, onde, por uma inversão de perspectiva, o personagem é que serve ao acontecimento. Este adquire consistência própria, impõe-se em bloco, incorpora o personagem e apela para o que há de mais elementar no leitor, confundido nesta hora à criança, ao homem rústico, ao primitivo, na fascinação pela magia gratuita da fábula. (CANDIDO, 2000b, p. 113).

É interessante pensar que, conforme afirmou Antonio Candido, a esfera do acontecimento ganha relevância no romance folhetinesco. O crítico estuda na ocasião o romance *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, mas sua afirmação pode ser relacionada, de fato, para outras obras do próprio Romantismo, como, por exemplo, *O guarani*, de José de Alencar. Curiosamente, explica o defeito de uma obra coletiva como *Brandão entre o mar e o amor* (1942) e o mérito de outra, também coletiva, *O mistério dos MMM* (1962). É interessante notar, nesse sentido, como o universo do romance policial se adequa bem ao folhetinesco. Em *O capote do guarda*, é justamente a história de uma morte e a do furto de um capote de um guarda que torna o enredo instigante. As outras questões, que não abordamos neste texto, são de ordem complementar neste caso.

Em *O capote do guarda*, como vimos, depois que a história da morte do tipógrafo ganha boa elaboração no capítulo XIII, de Carlos Góis, o interesse maior recai sobre a história do capote e o seu percurso

ao longo da novela. Parece causar azar a quem o possui, despertando uma mística de objeto maldito, como se pode observar no episódio de Portilho, que não só se acidenta no bonde como acaba preso e pode ser vítima de constrangimento no trabalho, se os colegas souberem do episódio. Sempre esquecido ou abandonado pelo major Cardoso, parece insistir em voltar-lhe como o capote de João Ternura em “O homem e seu capote”. É possível que a ideia de um capote alheio que nunca abandona o seu novo dono tenha sido aproveitada por Aníbal Machado em seu conto. Diferentemente de *O capote do guarda*, João Ternura é apontado como possível ladrão de algo que lhe pertence. Como vimos, a dimensão social presente na narrativa como matéria constitutiva da trama é essencial para a acusação que lhe é feita.

Em *O capote do guarda*, a situação social do major Cardoso é completamente outra. Ainda que sua titulação verdadeira, na novela, seja de capitão, Cardoso pertence a uma classe abastada nos primórdios da capital mineira. A narrativa, ao final, ao revelar que o embrulho entregue ao major durante a festa possui justamente o mecanismo para uma eleição forjada, sintetiza e denuncia o período da Primeira República. Assim, as relações sociais vão se dando por um jogo de influências e compadrios, que nos faz pensar que a proximidade de Portilho ao major lhe fará obter resultados não só no amor como no trabalho, em que o primeiro pode, inclusive, complementar o segundo. Afinal, seu casamento depende de uma promoção e um maior ganho financeiro. A família do major, e, neste caso, d. Laura, possui um papel muito importante. Apresenta-se como a tradicional família mineira, tão comentada por Pedro Nava em suas memórias. Cria-se um jogo de aparências, em que o protagonista precisa cuidar da honra da família frente à opinião pública. A acusação de furto ou de apropriação de um capote da Guarda Civil é diminuída quando o contexto histórico é evocado e o papel do major é pontuado nesta sociedade. Passa de crime a pequena infração. Ao final, apenas o guarda é retaliado verbalmente e aconselhado a tomar mais cuidado.

João Ternura é justamente o que está abaixo em qualquer graduação social. Espécie reflexiva de vagabundo, transita pelas ruas indiferente aos mecanismos da grande cidade e do capitalismo. A ele, o capote do primo rico inicialmente representa uma espécie de passaporte temporário ao mundo dos abastados ou de alguém como o major Cardoso. No entanto, é traído pela temperatura, que sobe. O capote, antes favorável, passa a constrangê-

lo e expô-lo nas ruas do Rio de Janeiro não como alguém ligado à elite, mas como possível usurpador do bem alheio. A sociedade que lhe rodeia o denuncia pelo que tem, mas acredita que não deveria ter. Já major Cardoso poderá ver a questão do capote cair no esquecimento, ainda que, para um homem de seu grupo social, muito envergonharia o roubo de uma vestimenta e de uma galinha. Para ele, o crime é reduzido ao irrisório e esquecido ou perdoado. Embora se trate de texto de autoria coletiva, mas com participação de Aníbal Machado, o reaparecimento da novela *O capote do guarda* pode agora participar como um primeiro patamar dos apontamentos que a crítica vem fazendo entre os contos “O homem e seu capote” e “O piano”.

Referências

AMADO, Jorge *et al.* *Brandão entre o mar e o amor*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000a.

CORRÊA, Viriato *et al.* *O mistério de MMM*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, c1962.

GOULART, Yedda de Castro Brascher Goulart. *O piano: de Aníbal Machado – gênese do conto e variações*. 205f. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernácula, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

LACERDA, Andréa Maria de Araújo. *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*. 198 f. 2013. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte 1895-1954*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; UFMG, 1995. 587p.

MACHADO, Aníbal. *Histórias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MACHADO, Aníbal. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. xiii-xxxiii.

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. AML, Belo Horizonte, a. 83, v. 38, out./dez. 2005. (Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres).

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. AML, Belo Horizonte, a. 84, v. 39, jan./mar. 2006a. (Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Berenice Martins Prates e João Lúcio).

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. AML, Belo Horizonte, a. 84, v. 40, abr./jun. 2006b. (Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Aníbal Machado, Carlos Góis, Ernesto Cerqueira e Laércio Prazeres).

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. AML, Belo Horizonte, a. 84, v. 41, jul./set. 2006c. (Publicação parcial de O capote do guarda contendo textos de Milton Campos, João Lúcio, Aníbal Machado e Carlos Góis).

TEIXEIRA, Adriana dos Santos; SILVA, Francis Paulina Lopes da. Jacobina e João Ternura: da vaidade à metamorfose. *Revista Gláuks*, v. 5, n. 2. p. 203-212, 2005.

VALE, Luiza Vilma Pires. *Concepções estéticas de Aníbal Machado: a originalidade criadora em seus contos*. 246f. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em: 25 de junho de 2019.
Aprovado em: 28 de agosto de 2019.



Vazio, evasão (uma leitura de João Gilberto Noll)

Void, Evasion (A Reading of João Gilberto Noll)

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

victor.rosa@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>

Resumo: O artigo indaga a literatura de João Gilberto Noll a partir de uma dinâmica entre as figuras do vazio e da evasão, que permeiam alguns dos principais debates em torno da literatura do autor desde os anos 1980, de Silviano Santiago a Reinaldo Laddaga, mas que se procura reinterpretar a partir de um diálogo com o pensamento de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, assim como da leitura que Deleuze e Guattari realizam da obra de Kafka. Nesse sentido, analisa-se a maneira como três das principais chaves de leitura da obra de Noll – corpo, voz e território – se articulam e desarticulam por meio de um sintoma específico, o de orfandade, que expõe seus primeiros sinais, não por acaso, no conto inaugural do autor, “Alguma coisa urgentemente”.

Palavras-chave: evasão; letra órfã; animalidade; abandono; João Gilberto Noll.

Abstract: This article investigates João Gilberto Noll’s literature considering dynamics between figures of emptiness and evasion, which permeate some of the main debates around the author’s works since the 1980s, What has been studied by Silviano Santiago and Reinaldo Laddaga. This article, however, seeks to propose a reinterpretation of this issue in a dialogue with Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman, as well as Deleuze and Guattari’s reading of Kafka’s work. The paper, then, analyzes the way in which three of the main elements to Noll’s work – body, voice and territory – are articulated and disarticulated through a specific symptom: the orphanage, a theme that had been exposed in the author’s opening tale, “Something urgently”.

Keywords: evasion; orphan letter; animality; abandonment; João Gilberto Noll.

“Alguma coisa urgentemente”, conto que abre *O cego e a dançarina*, estreia de João Gilberto Noll na literatura, narra a morte de um pai – personagem envolvido em uma redoma de segredo e obscurantismo sobre quem pouco ou quase nada é possível saber. Mas o filho do pai, que é também o narrador dessa história, fica sabendo de duas ou três coisas, por exemplo, que o pai “vivía mudando de trabalho, de mulher e de cidade”, afinal sua característica mais declarada era a “rotatividade” (NOLL, 1980, p. 11). Depois de ser preso supostamente por passar armas, ele reaparece “sem um braço” (NOLL, 1980, p. 13), mas sobre isso o pai também não diz nada porque – conforme argumenta – podia ser perigoso. E desaparece outra vez, abandonando o filho sozinho em um apartamento vazio que, aos poucos, torna-se também imundo. E ao voltar mais tarde, agora mais magro e sem alguns dentes, tem uma finalidade mais específica: morrer. A narrativa avança à medida que o corpo do pai se deteriora, em espécie de ato sacrificial, ele que termina por não sentir nada, dor nenhuma, em estado anestésico e, quando chama o filho pelo nome, já entre o mal cheiro do lugar e os gemidos da própria morte, “estava com os olhos duros” olhando para ele, o filho que, por sua vez – como reflete na porta do quarto –, precisava fazer “alguma coisa urgentemente” (NOLL, 1980, p. 13). Mas o quê?

Tal é a marca e o sintoma – sobretudo de orfandade, mas também desse olhar do pai que, agora cego, já não se pode representar mais¹ – que se inscreve no corpo do narrador de Noll com certa insistência e fúria, a mesma insistência que fez com que o próprio autor definisse todos os seus narradores como um só,² e a mesma fúria que dá título ao seu livro seguinte, *A fúria do corpo*. É surpreendente como o pequeno conto é capaz de apresentar, em alguns de seus detalhes, as principais linhas de força de toda essa obra. Na verdade, o olhar do pai morto poderia ser lido como o princípio inaugural de todo um conjunto de operações que na literatura de Noll passam a articular e desarticular certas relações entre corpo, espaço

¹ Jacques Rancière, em ensaio sobre Rimbaud que será retomado por diferentes ângulos ao longo do presente artigo, argumenta que “o princípio de toda uma cadeia de operadores do poema” do poeta francês diz respeito à imagem do “olho irrepresentável”, que denuncia “a mentira do olhar azul” (RANCIÈRE, 1995, p. 156-157). Poderíamos tomar a imagem, junto à do pai morto, como ponto de partida para uma leitura de Noll.

² “Meu personagem é um só. É um cara que habita em mim. Não faz muito tempo que eu descobri que todos os meus protagonistas eram o mesmo” (A LITERATURA, 2010).

e linguagem. Dizendo de outro modo, esse olhar é a herança maldita e miserável de Noll, com a qual seria preciso fazer alguma coisa urgentemente, nem que seja literatura – mas não literatura de lamento, de ressentimento e muito menos de saudade, e sim de luto. Luto paterno, e também luto da própria terra. Na literatura de Noll não há qualquer ensaio para um retorno do filho pródigo à casa, como em *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, e isso define de várias maneiras seu narrador, que segue um rumo desmedido de gastos, gastando o próprio tempo, o corpo e inclusive o que não tem, como o dinheiro. Órfão, pária, na ausência de um *pater*, tal narrador passa a vagar sem destino e sem origem justamente porque, visto sob o olhar morto do pai, não pertence mais a qualquer pátria. O adeus é duplo: em relação ao pai – ao que parece um guerrilheiro político – e ao país. Em suma, um abandono do próprio romance como discurso de nação, cujas consequências narrativas serão analisadas.

Eis o que se sabe exaustivamente sobre esse narrador: trata-se de um desertor, um andarilho perdido, um fugitivo desmemoriado ou um nômade (às vezes um escritor, um ator, mas quase nunca em plena atividade) que nada ou quase nada é capaz de acumular a partir de suas experiências – bastaria pensar, neste último caso, no enorme fluxo de resíduos, líquidos, substâncias amorfas e imundícies variadas que o corpo desse narrador expele.³ Quer dizer,

³ O material das narrativas de Noll poderia ser definido como a pobreza mesma da experiência, e nesse sentido o que seus narradores fazem é narrar não exatamente um conteúdo, um saber ou uma experiência, e sim um sintoma ou, se quisermos, uma enfermidade – inaugurada talvez pelo olhar do pai morto, pela pátria em ruínas, pela imundície. Se a experiência, conforme argumenta Giorgio Agamben em leitura de Guy Debord, não é algo que ainda nos seja dado a fazer no mundo contemporâneo, e que, portanto, não pode ser traduzida em narrativa, a literatura de Noll vai operar justamente com os seus restos. Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, polemizou com tal diagnóstico de Agamben ao propor justamente que o desafio consiste em fazer da pobreza uma experiência. Trata-se de outro paradigma histórico e filosófico: não o da luz ofuscante do apocalipse, mas o das pequenas sobrevivências, o das pequenas luzes dos vaga-lumes por meio das quais se faz experiência – diz Didi-Huberman – como um lampejo, com sinais mínimos, e, portanto, sem valor de redenção. Daí o crítico francês propor, quase como um programa para a literatura contemporânea: “Somos ‘pobres em experiência’? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Essa é a tarefa que a literatura de Noll realiza sem nenhum outro paralelo na literatura contemporânea. Ora, em *Bandoleiros*, o narrador chega a tematizar sobre a existência de uma “Minimal Society” cujo futuro seriam as migrações (NOLL, 1999, p. 43-45). Se as imagens são vazias e os

são figuras marginais, párias, espécies de sombras, homens desempregados e desadaptados de qualquer círculo social, e às vezes em conflito inclusive com a lei: há casos em que o narrador não possui passaporte ou qualquer outro documento de identificação, e por isso foge (da lei do nome); já em outros casos acabou por assassinar alguém, ou cometeu outros crimes menores. Em geral, sem roteiro, sem memória e quase sempre sem bagagem, só com a roupa do corpo, com pouco, pouquíssimo ou nenhum dinheiro, esse narrador viaja “sem muita convicção interior”⁴ – muito embora, por outro lado, ele jamais deixe de seguir viagem, já que por algum motivo é necessário seguir.

Mas qual motivo? Para tornar-se invisível ou se apagar, conforme chega a dizer em vários momentos? Para sair à “caça do tesouro”, como diz também ironicamente? Simplesmente porque tinha pernas e precisava andar, como propõe de modo tautológico? Ou para encontrar “um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar” (NOLL, 2002, p. 40-41)?⁵ Difícil dizer, mas são essas algumas pistas que seus narradores deixam pelo caminho, quase como resíduos, quase sempre sem voltar a elas. Em “João Gilberto Noll e o fim da viagem”, Idelber Avelar (1999, p. 177) sugere que, a rigor, a própria noção de viagem deve ser questionada quando avaliamos esse narrador, afinal “as viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante”. Isso porque – diz o crítico – “os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual” (AVELAR, 1999, p. 177). Nesse caso, categorias como progressão, conflito e resolução, essenciais para uma concepção contínua do tempo, e que fundamentam então as narrativas modernas de viagem, que ora são justificadas pela busca de novos saberes, ora pela própria noção de conquista, são soterradas aqui pelo movimento de alienação total desse narrador. É por isso que ele repete em *A fúria do*

corpos são subjugados, de acordo com o diagnóstico de Agamben, Noll propõe o transe (com o vazio) e o sacrifício (dos corpos).

⁴ É o que o narrador confessa em *Hotel Atlântico*: “E acrescentei, sem muita convicção interior, como acontecia sempre quando me referia ao curso da minha viagem: – No começo da tarde sigo viagem” (NOLL, 1989, p. 54).

⁵ Há, no mesmo livro, outras declarações da mesma natureza, por exemplo quando afirma a respeito do seu desejo de “flutuar num espaço que o olho humano não alcançava” (NOLL, 2002, p. 95).

corpo que “meu nome é não”, negativa que ressoa o nome e o sobrenome do autor: João, Noll, não.

Por um lado, esquecimento e apagamento da origem, a exemplo do desertor de *A céu aberto* que, em estado amnésico, não sabe nem mesmo o ano em que nasceu; por outro, ignorância do destino e falta absoluta de planos em relação ao futuro, ou seja, a dúvida permanente e cristalizada sobre “para onde vamos, para onde vou” (NOLL, 2008b, p. 56). Nesse sentido, talvez fosse preciso levar mais a sério esse narrador, que viaja sem qualquer fundamento e perspectiva aparente, e também aqui tomar como ponto de partida certas alucinações, certas paixões, imagens inconscientes. Nelas, o sentido da literatura do autor, por exemplo, poderia consistir em fazer falar o morto-vivo que é o pai, recordando de uma formulação de Silviano Santiago sobre Noll, na qual argumenta que existem apenas duas categorias para pensar esse narrador: a categoria dos mortos-vivos e a dos homens que renascem. A escrita do autor se valeria então de uma dinâmica permanente entre as “palavras mortas e ocas de sentido” e o “pensamento bruto” (SANTIAGO, 2002, p. 77).⁶ Em outra alucinação, a literatura de Noll poderia ser definida como um diálogo com o pai morto, daí sua linguagem monológica e saturada de silêncios e pontos cegos – são inúmeros os personagens cegos em sua literatura – e daí também a sua escrita composta em linguagem que pode soar obscura e mesmo idiota, às vezes mística e religiosa, em desacordo entre síntese e excesso. Em uma última alucinação, a literatura de Noll seria definida então, de modo aliás mais plausível, por

⁶ O crítico confere sentidos quase religiosos e místicos a estas noções, sentidos que atravessam seu ensaio desde o título, em uma intuição que ainda não chegou a ser devidamente tratada pela crítica do autor. Diz Silviano: “Tal é a palavra do convertido, ou dos que renascem, para usar a expressão de Noll. Para o convertido existem apenas duas categorias de homem (de linguagem, de escritor): ‘os mortos-vivos e os que renascem’. Aqueles usam palavras mortas e ocas de sentido, tipo conversa-vai, conversa-vem, uma palavra tão desprovida de significado que, a ela em sua ridicez, é preferível o silêncio. Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 77). A literatura de Noll seria marcada então por uma lógica dos contrários. Em *Berkeley em Bellagio* o próprio narrador chega a confessar que escreve em uma “língua morta”, ou seja, uma língua que não existe; e mais: afirma que ele próprio, sendo um fantasma ou uma sombra, marcado por uma espécie de busca da invisibilidade, já está morto (NOLL, 2002, p. 50).

um narrador que evade precisamente porque não tem mais pai, ou por um menino que gostaria de ser ainda mais abandonado do que já é na realidade.⁷

A cena que encerra o conto inaugural de Noll é, de fato, a de um menino abandonado. E que é abandonado várias vezes durante a narrativa – o pai é preso, depois some, e morre finalmente, apesar de garantir a certa altura: “Não vou te deixar sozinho, filho!” (NOLL, 1980, p. 12). É porque foi abandonado pelo pai – ou seja, é porque recebe como herança uma espécie de vazio que passa a constituir de modo incontornável a sua escrita – que o narrador de Noll conclui que precisa fazer alguma coisa urgentemente. E o que esse narrador faz, de maneira não só urgente como também reiterada, quase mecânica, como uma pantomima ou uma “máquina de ser”, é se deslocar de um lugar a outro enquanto irradia o vazio interno de sua própria condição de abandono. A exemplo do próprio pai, a característica mais declarada desse narrador é a “rotatividade”. Jacques Rancière nos diz que a literatura, tal qual a entendemos, consiste precisamente na “atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a ‘herança’ se desvanece”, formulação que poderia resultar em implicações e efeitos decisivos na literatura do nosso autor (RANCIÈRE, 1995, p. 26). Não se pode dizer que esse narrador nada herda, pois ele herda o próprio vazio, sua maior herança é uma imagem de cegueira, que se elabora e se desdobra a cada novo livro do autor. O filósofo argumenta que “é próprio do escrito apagar a semelhança que permite atribuir um discurso a seu pai”, e explica que a letra órfã da literatura é aquela que faz “desaparecer o princípio de filiação”, ou seja, aquela que apaga a identificação de um discurso que por sua vez reconheceria o lugar paterno (RANCIÈRE, 1995, p. 27). Eis o ponto a partir do qual o narrador de Noll se movimenta: vazio, cegueira, orfandade.

E ao se mover sem roteiro traçado faz a experiência não só do vazio da herança que recebe – herança sem dúvida miserável, mas seria preciso insistir que se trata de uma herança legítima, e até mesmo de um

⁷ É o que diz Rancière sobre Rimbaud, fazendo alusão antes a uma “infância mendiga”, imagem que é tão marcante para entender o conto inaugural de Noll, “Alguma coisa urgentemente”. Para o filósofo, “o sonho do menino abandonado – do menino que gosta de ser um pouco mais abandonado do que é na realidade”, potencializa o luto de uma escrita órfã, sem pai (RANCIÈRE, 1995, p. 162).

“esplendor”⁸ – como também estabelece, nesse movimento, um programa para sua escrita, por meio de uma espécie de estilo que, no entanto, vem logo acompanhado de sua própria liquidação. A singularidade da escrita de Noll consiste precisamente nesses giros repentinos que faz no vazio, na agitação de um vaivém confuso, em certo efeito mais ou menos improvisado de sua narrativa – efeito que é tão flagrante, por exemplo, no aspecto inacabado (ou mesmo “mal-escrito”) do seu texto, assim como nas suas fulgurantes alterações rítmicas que, por sua vez, acompanham o trajeto também indeciso dos narradores pelos lugares mais variados.⁹ E o movimento fugidio desse narrador deslocado, entregue à própria sorte, com suas coreografias brutas e obtusas, serve como alavanca para uma escrita que, por isso mesmo, precisa se reinventar a cada mudança de itinerário, a cada novo acidente, a cada tomada de decisão disparatada, mas que se reinventa, paradoxalmente, só para permanecer a mesma. “Sou alguém que se desloca para me manter fixo?” (NOLL, 2002, p. 36.), pergunta-se o narrador de *Berkeley em Bellagio*. Este é um dos paradoxos centrais da narrativa de Noll que uma parte da crítica mais atenta de sua obra captou: tudo nela está em fluxo – a escrita, os corpos, os lugares – mas nada ou quase nada parece se alterar, pois não se apresentam, mesmo assim, quaisquer perspectivas (quer dizer, nem esperanças, nem previsões e nem novos pontos de vista).¹⁰

⁸ Em *A fúria do corpo*, o narrador faz referência à própria miséria como um “esplendor”, ao afirmar que “aqui começa o esplendor de uma miséria” (NOLL, 2008a, p. 10).

⁹ Foi por meio da identificação de movimento semelhante que o crítico Reinaldo Laddaga, em seu incontornável *Espectáculos de realidade*, no qual analisa uma série de autores latino-americanos contemporâneos, conceitua a literatura de Noll como uma “lenguaje invertebrado”, que induziria ao “transe” que, por sua vez, “verificaría un acceso a lo real” (LADDAGA, 2007, p. 82). Em outro momento, o crítico argumenta: “Pero sabemos que el texto es el resultado de una improvisación, que sus partes son las huellas de una *performance* doble [...]” (LADDAGA, 2007, p. 91). A crítica brasileira Paloma Vidal, no artigo “A escrita performática de João Gilberto Noll” (2010), analisa a literatura do autor em chave semelhante, e acaba por enfatizar o fim das fronteiras entre arte e vida que a noção de performance implicaria.

¹⁰ Idelber Avelar, por exemplo, argumenta o seguinte: “O paradoxo dos textos de Noll é que nada parece permanente, tudo está em fluxo, mas as próprias noções de devir e mudança parecem inadequadas. [...] O incômodo produzido pelos textos de Noll – a impressão de que tudo está em fluxo mas nada muda, já que a experiência nunca se converte em saber narrável – remete ao deslocamento que impõe a ficção de Noll à tradição moderna e baudelaireana do flâneur. Para Benjamin, a figura do flâneur seria uma chave alegórica da

Na falta de perspectivas – ou seja, de figuras em profundidade, que são delineadas sobretudo quando vistas de longe, já que a perspectiva é também uma arte da boa figuração – a literatura de Noll expõe marcas residuais, vidas em pedaços, cegueiras, restos e materiais viscosos ou desintegrados, às vezes repugnantes: resíduos produzidos pelos corpos, mas resíduos também de lugares e da própria escrita. Como é o caso da imundície do apartamento do seu primeiro conto, que “tinha um cheiro ruim, de coisa estragada”, ou dos pedaços de comida (“pão e salsicha”) que o pai repelia e expulsava para o canto da boca, mas não só (NOLL, 1980, p. 17-18). Imundos, seus narradores passam dias e às vezes semanas com a mesma roupa, sem precauções de higiene, na mesma medida em que lançam mão de uma linguagem de expressão imunda, detalhando odores, visões e sensações repugnantes, como se as palavras também fossem restos de comida expelidos pelo canto da boca, e exalasses mau cheiro. Silviano Santiago foi quem melhor captou essa questão ao propor que a frase de Noll “não é composta”, ela “poreja”, o que situaria sua literatura como antípoda de um projeto construtivista da arte. “A grafia porosa – diz o crítico – é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites” (SANTIAGO, 2002, p. 77). Com sua grafia porosa, a palavra, também como o corpo, “se submerge na merda e no suor para encantar-se em esperma, para abrir-se em oferta ao outro”. Nesse sentido são os “buracos do corpo (da palavra)” que viabilizam a saída dos excrementos e que constituem “o solo concreto da realização erótica” (SANTIAGO, 2002, p. 78). Em suma, se do pênis saem mijo e esperma – e sangue – então da boca saem saliva, vômito, arrotos, imundícies variadas e, às vezes, também a própria voz, ou seja, a palavra. A literatura-imunda de Noll.

Em *Solidão continental*, o narrador de Noll afirma, ao definir uma das mais repetitivas obsessões de sua literatura, que, “a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca” (NOLL, 2012, p. 48). Em *Berkeley em Bellagio*, uma década antes, o narrador afirmava praticamente a mesma coisa – que fala “o que lhe vem à boca” (NOLL, 2002, p. 50). Não o que vem à mente, nem à cabeça, nem ao coração e

crise na transmissibilidade da experiência. Radicalizadores dessa crise, os personagens de Noll pareceriam anunciar um mundo no qual mesmo a experiência superficial e desatenta do flâneur já não seria possível” (AVELAR, 1999, p. 173).

muito menos o que vem ao pensamento, mas o que vem à boca, órgão que é definido como uma cavidade, um orifício e uma foz, ou seja, uma voz. Por um lado, trata-se daquilo que vem subitamente, o que se precipita na própria linguagem, aquilo sobre o qual o narrador não controla por meio do pensamento, fazendo tropeçar o enunciado na própria enunciação emergente, tornando então inseparáveis o que deve ser dito e o que deve ser omitido;¹¹ por outro, dizer o que vem à boca significa afirmar que a palavra vem acompanhada de todas as demais impurezas que saem dela, como um “caldo escuro”, misturando assim, em sua emissão, o som da voz, o vômito e a baba. O processo de escrita, nesse caso, poderia ser comparado ao ato de “meter o dedo na goela e expulsar da memória aqueles detritos todos”, que são justamente as lembranças que deixavam tal escritor “enfasiado, com vontade de vomitar” (NOLL, 1991, p. 56), conforme o narrador de *O quieto animal da esquina*. Aliás o mesmo narrador escreve um poema, pois trata-se de um escritor, com palavras que saíam “aos borbotões”, “no ritmo apressado destes que seriam os últimos versos que [...] botava num papel” (NOLL, 1991, p. 54).

Um adeus ao romance e mesmo ao literário, portanto, que a literatura de Noll não cessa de encenar, e também, por isso mesmo, uma poética da voz como foz – garganta, desfiladeiro – cuja linguagem desmedida deságua abruptamente, em estado de emergência, sem pensar. A errância tão marcante desses viajantes avulsos ganha espessura, informe e indomável, na própria

¹¹ Deleuze e Guattari, no célebre ensaio sobre Kafka, argumentam que a literatura menor é uma questão de enunciação, que “começa por enunciar, e só vê e só concebe depois” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 57-58). Nesse sentido, a enunciação se adianta à própria matéria do enunciado, alterando a lógica da boa escrita. As consequências dessa inversão, tão marcante em Noll, são inúmeras. A pobreza da escrita, com seu léxico rude e seu ritmo repetitivo, estranhamente situado entre a monotonia e a pressa, às vezes com arranques surpreendentes e em outras dotado de uma inércia sem fim, é a mais aparente dessas consequências. Como Kafka, Noll trabalha colado aos objetos, às pessoas e aos acontecimentos, e sendo assim não descreve impressões e muito menos as suas memórias. Pelo contrário, trata-se de uma escrita do instante e da amnésia, feita por um celibatário, daí sua pobreza, que advém necessariamente da sua emergência. Ao tratar de Kafka, os filósofos fazem referência a um “vocabulário ressecado”, apropriado do alemão de Praga em sua pobreza mesma. Outra das consequências que interessa a este artigo de modo particular diz respeito ao acesso dessa forma de enunciação ao inconsciente, ou seja, a estados de fluxo intenso e não familiar, que Deleuze e Guattari, no entanto, preferiram chamar de devir-animal. Voltaremos ao assunto mais adiante.

linguagem que, por conta justamente de sua vinculação à voz, desliza em um vaivém sem direção, como se improvisasse ou como se não tivesse o que dizer. E talvez de fato improvise, fazendo com que, nesse movimento, no vazio da ausência de plano, se aproxime então de regiões sombrias e obscuras do pensamento e de territórios fronteiriços da linguagem, do que não quer ser pensado, em suma, do outro lado do pensamento. “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção” (NOLL, 1989, p. 30), diz o narrador em *Hotel Atlântico*. Se Silviano Santiago, ao finalizar seu ensaio, propõe que a grafia porosa de Noll, pelo seu angustioso percurso sexual e pelo borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista, valeria acrescentar que não só por isso, mas principalmente por conta da aproximação radical que sua narrativa estabelece com regiões sombrias do pensamento, com o seu outro lado. O narrador de Noll é confuso a ponto de identificar no próprio pensamento uma espécie de “abscesso” (NOLL, 1999, p. 11), afinal se trata de um pensamento enfermo, pensamento-pus, débil, e que por isso não pensa. Antes, padece. Não só porque o narrador, como menino abandonado, vê-se como vítima, e daí se oferece em sacrifício, mas também porque, em sua relação imprópria com a linguagem e com o próprio corpo, permanece em estado enfermo.¹² E no inferno. O vínculo que a literatura de Noll estabelece entre pensamento e não pensamento diz respeito à passagem de sua narrativa por regiões sombrias, espaços desconhecidos (das cidades, da linguagem, do corpo e do pensamento) e finalmente pela investigação da natureza desse estrangeiro que o habita, referido como o “outro em mim”.

¹² Conforme Rancièrè, o saber como doença – ou seja, a união paradoxal do pensamento e da enfermidade, ou da filosofia e da medicina – possui larga história na literatura, a começar pela tragédia e seu mais ilustre personagem, Édipo. “Essa nova encenação filosófica da equivalência trágica entre saber e sofrimento [...] que pressupõe que seja reunida a grande trilogia dos doentes do saber: Édipo e Hamlet [...] e Fausto, que também está presente aí. A psicanálise é inventada nesse ponto em que filosofia e medicina se colocam reciprocamente em causa para fazer do pensamento uma questão de doença e da doença uma questão de pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). É a partir dessa tradição, sem dúvida trágica, que pressupõe, portanto, uma espécie de “identidade dos contrários”, que Noll vai inventar uma nova maneira de narrar: a de um pensamento que não pensa, ou que padece. Como Hamlet, o narrador de Noll age por inércia. É o que explicaria, por exemplo, a forma do imprevisto em sua literatura.

Bastaria pensar nos corpos amputados dos seus personagens, que se desdobram assim para amputações da própria narrativa, que funcionam como colagens, a exemplo da reveladora expressão do narrador de *A céu aberto*, que tem a sua “capacidade de previsão amputada” (NOLL, 2008b, p. 101). Em *Hotel Atlântico* a narrativa avança à medida que o narrador vai perdendo os sentidos, após sucessivas injeções anestésicas, e finalmente perde uma parte do seu corpo, a perna direita, para a qual olha com estranhamento. Noll entende que, para encenar essa nova palavra, necessariamente vazia e enferma, quase sem vida e certamente sem substância, é preciso inventar também um novo corpo, problema que em sua narrativa é solucionado por meio de uma fórmula não menos radical: o oferecimento do corpo em sacrifício. Pela falta de expressividade desse corpo, não se trata mais do corpo de um ator, mas de um ex-ator, ou mesmo de uma marionete, cuja aparência de vida não chega a escamotear seu aspecto cadavérico. Eis aí a teoria teatral que o narrador de *A céu aberto* desenvolve quando faz referência a uma sorte de “teatro da aparição”, que consiste precisamente nisso: “o teatro que consagrará as aparições”, pois “basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações [...]” (NOLL, 2008b, p. 101). Dizendo de outro modo, se a chave (e a previsão) de um texto, como argumenta Rancière, consiste em seu vínculo com um corpo, então a deterioração dos sentidos na narrativa de Noll acompanha, e é acompanhada, pela própria deterioração dos corpos dos narradores.¹³

A consequência mais radical de tal narrativa consiste na desarticulação, tão singular em nosso autor, de relações convencionais entre território, palavra e o próprio corpo. Trata-se de uma literatura que deforma certa ordem que tende a administrar os lugares destinados ao corpo, agora enfermo e amputado, e à linguagem, agora improvisada, inexpressiva e até “deficitária” – em *Berkeley em Bellagio*, o narrador chega a dizer que se tornou escritor justamente por conta de um “déficit linguístico” (NOLL, 2002, p. 27). A

¹³ “A chave de um texto – diz Rancière – é, comumente, um corpo. Achar um corpo debaixo de letras, em letras, se chamava exegese, no tempo em que os doutores cristãos reconheciam, nas histórias do Antigo Testamento, outras tantas figuras do corpo por vir da encarnação do Verbo. Em nossa idade leiga, chama-se a isso, habitualmente, de desmistificação ou, pura e simplesmente, de leitura” (RANCIÈRE, 1995, p. 142).

linguagem atrofia quando deveria expressar, cala quando deveria dizer, em uma literatura que conta com uma série de personagens afásicos: “Minha voz não saía” (NOLL, 2002, p. 148), diz o mesmo narrador. Quando fala, ao contrário, como ocorre com frequência em *A fúria do corpo*, confessa que fala sozinho, ou por meio de sussurros em *Hotel Atlântico*, e às vezes passa a encenar a sua própria (pseudo) mudez. O mesmo ocorre com sua capacidade de entendimento: ora não compreende o que o outro diz, já que a fala ou é estrangeira, ou estranha de diferentes formas ou mal dita. Por outro lado, quando deveria se calar, narra situações anódinas, mórbidas, “peidos surdos”, barbarismos de linguagem variados.¹⁴ Quanto ao olho, marcado pelo sintoma inaugural da cegueira, é frequente que não veja um palmo adiante, seja por conta de nevoeiros, cerrações, breus, fumaças, interrupções variadas, seja também por defeitos fisiológicos.¹⁵ Do pênis, enfim, que deveria expelir mijo e esperma, e isso só em certos espaços, expele sangue, perturbadora imagem que aparece em *Fúria do corpo* e se repete em *Bandoleiros*, sangue que pode ser expelido por outras cavidades do corpo, como a boca, e que nesse caso torna a palavra imunda.

Deleuze e Guattari dizem que Kafka escreve como um animal, ou seja, como um “cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39). E depois pontuam que as novelas de Kafka são essencialmente animais, embora não haja animais em todas elas, porque o animalesco coincide com a tentativa de encontrar uma

¹⁴ A associação entre o anódino e o inconsciente é sublinhada por Rancière ao tratar de um procedimento de Freud: “Ora, em sua ampla generalidade, essas figuras [anódinas] servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino [...] Elas são os *testemunhos* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento [...]”. E mais adiante: “Em suma, se Freud interpreta fatos ‘anódinos’, desprezados por seus colegas positivistas, e pode fazer com que esses ‘exemplos’ sirvam à sua demonstração, é porque eles são em si mesmos testemunhos de um determinado inconsciente” (RANCIÈRE, 2009, p. 10-11).

¹⁵ Além do pai de “Alguma coisa urgentemente”, outros personagens ao longo da literatura de Noll também são cegos, como o irmão do *A céu aberto*, que confessa a certa altura: “Sou cego, não enxergo mais” (NOLL, 2008b, p. 127). Narrativa que, aliás, tem como motivação a imagem de um pai que falta.

saída, traçar uma linha de fuga.¹⁶ Estas três ou quatro páginas de Deleuze e Guattari sobre as novelas de Kafka são, ao que parece, a melhor chave para entender o motivo pelo qual os narradores de Noll, em sua relação com o território, se parecem menos com viajantes do que com animais. Se Noll, da mesma forma, escreve como um animal, seria preciso enfatizar que escreve como um tipo específico de animal – o animal de território. É revelador o modo como seus personagens marcam territórios, inclusive por meio de dejetos, e o modo como se deslocam em fuga, abrindo tocas, saídas, linhas de evasão. Deleuze e Guattari argumentam que o território, sobretudo para o animal, só apresenta interesse em relação ao movimento através do qual se sai dele. E que o devir-animal, paradoxalmente, é uma “viagem imóvel e no mesmo lugar, que só pode se viver e compreender em intensidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 69). Não há território, dizem os filósofos, sem um vetor de saída. E a escrita, para Noll, também é uma questão de abrir atalhos – a fuga, como a boca, é um orifício. Em *Berkeley em Bellagio*, o narrador-escritor diz: “[...] eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas” (NOLL, 2002, p. 91). Como o escritor, o animal é um ser à espreita. E que, melhor do que o homem, entende que é preciso achar um território também para morrer. Noll encontrou seu território, e chamou de literatura.

Referências

A LITERATURA de João Gilberto Noll | Parte 1. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Saraiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2lH3cBWvGI&t=47s>. Acesso em: 30 mar. 2019.

AVELAR, I. João Gilberto Noll e o fim da viagem. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 39, p. 167-192, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14632>. Acesso em: 25 mar. 2019.

¹⁶ “Dizemos que, para Kafka, a essência animal é saída, a linha de fuga, mesmo no lugar ou na jaula. *Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva, e não um ataque.* [...] Se Bachelard é muito injusto a respeito de Kafka quando o compara a Lautréamont, é porque retém antes de tudo que a essência dinâmica animal é liberdade e agressão: os devires-animais de Maldoror são ataques, e tanto mais cruéis quanto livres e gratuitos. Não é assim para Kafka, é até mesmo totalmente o contrário [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 67-68).

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LADDAGA, R. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Record, 2008b.
- NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. São Paulo: Record, 2008a.
- NOLL, J. G. Alguma coisa urgentemente. In: _____. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11-19.
- NOLL, J. G. *Bandoleiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NOLL, J. G. *Solidão continental*. São Paulo: Record, 2012.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTIAGO, S. O Evangelho segundo João. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 72-78.
- VIDAL, P. A escrita performática de João Gilberto Noll. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 10, p. 300-311, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2010.116866>

Recebido em: 4 de julho de 2019.

Aprovado em: 4 de setembro de 2019.



Padrões culturais controversos em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade

Controversial Cultural Patterns: The Case of Amar, verbo intransitivo by Mário de Andrade

Eugenio Lucotti

Università Ca' Foscari Venezia, Veneza / Itália

eugenio.lucotti@unive.it

<https://orcid.org/0000-0002-4772-9742>

Resumo: O presente artigo procura destacar a contribuição de *Amar, verbo intransitivo* para o projeto de compreensão da realidade brasileira de Mário de Andrade. Numa ótica que vai além da *intentio* específica da obra, a reflexão sugere se adoperar das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche como chave hermenêutica para compreender uma faceta da sátira que se dirige à burguesia paulistana da época. O cotejamento de dois textos tão distantes ressalta o caráter medíocre da protagonista alemã, criando um paradoxo com a atitude reverencial que as demais personagens lhe tributam. Sob esse enfoque, o *idillio* se aproxima dos temas mais explorados pelo autor através da apresentação de um imaginário partilhado pela burguesia, onde domina a devoção acrítica às formas culturais estrangeiras em detrimento das brasileiras. Ressalta, assim, a imagem tragicômica de uma classe dirigente ridícula, mas consciente de seu poder.

Palavras-chave: Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; Nietzsche; modernismo; burguesia.

Abstract: This article aims to stress the contribution of *Amar, verbo intransitivo* to Mário de Andrades's comprehension of Brazilian culture. Beyond the specific intention of the novel, the suggestion is to use Nietzsche's *Unfashionable Observations* as a hermeneutic tool to highlight the satire against the Brazilian bourgeoisie. The mediocre feature of the German protagonist revealed by the approximation of the two texts suggests a paradox with the other characters' reverential attitude towards her, thus unveiling a controversial universe of values and paradigms. Under this focus, the idyll approaches the themes most explored by the author through the presentation of an imaginary shared by the bourgeoisie, where uncritical devotion to foreign cultural forms dominates to the detriment of Brazilian ones. This uncritical devotion towards foreign cultural patterns gives a tragicomic image of a ridiculous but powerful middle class.

Keywords: Mário de Andrade; *Amar, verbo intransitivo*; Nietzsche; modernism; middle class.

Se for possível destacar alguns eixos temáticos que atravessam a inteira produção de Mário de Andrade, questões subliminais e inalienáveis que dão forma a sua obra multifacetada, um desses seria certamente o esforço para compreender a constelação de fatores que definem e problematizam a realidade cultural brasileira. O embate com as relações de poder entre povos e experiências históricas conflituosas na formação do imaginário coletivo dos brasileiros é de fato um alicerce incontornável no pensamento e na prática literária do escritor e intelectual modernista. Certamente não se trata de um caso isolado na primeira metade do século vinte, que vê inúmeros intelectuais brasileiros confrontarem-se com essa questão tão necessária, enraizada e patente como extremamente rica de complexidade e implicações até na definição do objeto; Mário, entretanto, contribui com suas próprias ferramentas, literárias ou não, mantendo sempre um olhar irônico e dedicando-se à pesquisa e à práxis engajada como as únicas modalidades de compreensão do real e criação artística (FRAGELLI, 2013, p. 86). Como veremos, o primeiro romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, contribui ao desenvolvimento dessa linha de conhecimento por iluminar a questão da dialética problemática que se cria com os modelos culturais estrangeiros, extremamente crucial na formação do imaginário cultural brasileiro.

É justamente sob o prisma de um entrecruzar-se de pesquisa e ironia que seria necessário ler o primeiro romance de Mário de Andrade, só aparentemente distante em termos temáticos e estilísticos do resto da sua produção. Mesmo longe dos motivos folclóricos ou indígenas mais tipicamente associados ao autor, no *idílio* transparece a necessidade de observar a alta burguesia paulistana enquanto essa representa uma parcela fundamental e muito ativa do ambiente cultural brasileiro. Refletir sobre ela significa não só se debruçar sobre a franja mais dinâmica e inovadora da sociedade nacional em pleno clima modernista, mas, principalmente, satirizá-la e desvendar as contradições de uma camada social cuja atitude quanto a assuntos artísticos e culturais já fora alvo de ataques pelo grupo de 1922. A ambientação urbana de resto, que também diferencia bastante o primeiro romance de outras obras de Mário, não é inédita: por vieses diferentes os poemas de *Paulicéia desvairada* e os *Contos de Belazarte* já espelham um olhar romântico sobre a capital paulista antes da representação da cidade-máquina monstruosa e desumana em *Macunaíma*; desta vez o

foco se concentra no sossego e no bem-estar de Higienópolis, bairro então habitado pela alta burguesia da cidade, e, principalmente, no conforto de Vila Laura, que monopoliza quase todo o espaço narrativo.

O meio metropolitano aparece justamente como realidade sempre presente, porém quase nunca aproveitada na narração, enquanto o lugar saliente é a intimidade do universo doméstico dos protagonistas onde a densidade semântica de suas relações adquire forma. O foco estritamente posto no ambiente fechado da mansão dos Sousa Costa ecoa as manias de seu dono¹ e concorre à evocação de uma atitude que não só sugere uma negação do espaço citadino como lugar da troca e da socialização, mas também toma os contornos de uma obliteração do mundo exterior. De fato, o motor principal da narração, a obsessão de Felisberto de que o filho Carlos não se misture com o mundo marginal da prostituição, da bebida e do jogo de azar (ANDRADE, 1995, p. 82), e, portanto, que não participe de experiências formadoras comuns entre os adolescentes de sua época, pode sim ser compreendido como a preocupação razoável de um pai para com seu filho, porém, de outra perspectiva, indica também o receio de toda contaminação com o outro, o diferente. Mas o estranhamento daquilo que fica além da dimensão doméstica pressupõe no mesmo contexto também um desconhecimento do próprio meio social onde os protagonistas vivem, de certa forma tornando estrangeiro aquilo que deveria ser familiar. Colocando em perspectiva a elite brasileira e retomando os fios do discurso sobre a vida cultural do país o mecanismo referido ecoa a postura que vê as classes dominantes se excluïrem do contexto para se deslocarem além ou acima do atraso e da incultura do povo brasileiro (CÂNDIDO, 1989, p. 146-147) buscando valores “civilizadores” na Europa.

A solução, no romance de Mário, é emblematicamente encontrada na contratação de uma prostituta alemã para que as primeiras perturbações eróticas do menino – ou seu desejo de contato com o mundo – permaneçam enviesadas dentro do ambiente protegido de casa e encontrem sua concretização sob o controle da autoridade paterna. Elza, contudo, é contratada oficialmente para melhorar a educação de Carlos e sob esse aspecto

¹ São, com efeito, vários os momentos no texto em que Felisberto Sousa Costa exhibe sua tendência à subtração para com o ambiente fora de suas posses e sua família e, quando esses contatos acontecem, como na longa passagem da viagem de trem, não deixa de aparecer em todo seu constrangimento e em sua inaptidão.

sua nacionalidade desempenha um papel muito importante por sugerir um afastamento até em termos pedagógicos da realidade brasileira; em outras palavras, a descendência do brasileiro recentemente enriquecido deverá se formar em moldes europeus, secundando um padrão já consuetudinário entre as elites locais. O próprio tratamento *Fräulein* (“senhorita”) despersonaliza a protagonista e a identifica com seu atributo principal, sua nacionalidade, por sua vez veículo de certo modelo que na economia do texto deveria ser o parâmetro de comparação do sujeito brasileiro (SAGAWA, 2010, p. 122).

A prática sugerida pelo desempenho narrativo de Elza-Fräulein não é, entretanto, uma intuição de Mário de Andrade, mas a representação de uma condição histórica que nessa época principiava a ser encarada como consequência do descompasso entre o Brasil e o resto do mundo ocidental em termos socioeconômicos e culturais. A condição periférica do Brasil, segundo um estudo teórico sobre os “sistemas-mundo” que deve sua fortuna à escola dos *Annales* e principalmente a Wallerstein (1989, 2004), se dá porque o país participa desde a época colonial de dinâmicas globalizadas que determinam seu lugar específico na divisão internacional do trabalho e que, a partir da revolução industrial, passam a integrar decididamente e de maneira desigual o país nas lógicas do capitalismo mundial (WOOD, 2017, p. 151-152). A permanência dessas relações seria garantida pela existência na própria periferia de operadores que “até parece que não vivem aqui, que estão de passagem, que querem ir para outro lugar e que acreditam que irão, depois de ficarem ricos aqui” (REIS, 2006, p. 132), ou seja, uma classe dirigente que, mantendo o controle da vida econômica local, traz seu proveito de seu lugar de interlocutor privilegiado com o centro do sistema.² A relação das elites com o meio local, entretanto, se configura nos termos da reiteração de um estranhamento baseado na hierarquização da vida material brasileira, primeiramente em termos tecnológicos e, logo, culturais (BOSI, 1992, p. 17), por esses próprios segmentos da sociedade que não tardariam a se definirem “desterrados em [sua] terra”, na célebre formulação de Sérgio Buarque de Holanda (1983, p. 3).

² Mesmo sem pertencer à elite brasileira, mas de certa maneira reproduzindo a dinâmica colonial referida, a mesma motivação parece animar a atividade de Elza, que planeja permanecer no Brasil apenas pelo tempo necessário para enriquecer e regressar à Alemanha onde poderá se aposentar tranquilamente (ANDRADE, 1995, p. 86).

A situação referida não pôde deixar de ter também repercussões sobre a inteligência brasileira, principalmente após a independência, quando ideias liberais começaram a dominar o discurso público enquanto a estrutura socioeconômica da jovem nação reproduzia as mesmas formas de exploração colonial (SCHWARZ, 2012, p. 168). O fenômeno que aqui interessa destacar, contudo, é o desajuste que a partir da burguesia nacional torna problemático o diálogo com formulações filosóficas e modelos estéticos estrangeiros na história da cultura brasileira. Dessa negociação entre identidade e alteridade advém a busca no espaço europeu das próprias raízes culturais e de valores éticos e estéticos mais ou menos de fachada, o que se torna crucial para compreender na vida da família burguesa a importância de Elza e seu papel assimilável ao de uma mercadoria de luxo. Logo na primeira cena do romance fica claro que as relações entre a família e Elza se desdobram nos termos de uma transição comercial (ANDRADE, 1995, p. 49); graças à compra de seus serviços, os Sousa Costa podem exibir o privilégio da imitação de modelos europeus e, portanto, de eles também pertencerem a essa elite “cujo desejo mais dileto, no campo das ideias, era sentir-se parte da burguesia europeia” (FRAGELLI, 2013, p. 86).

O modelo proposto pela governanta-prostituta, porém, está longe de ser impecável e adquire traços grotescos se examinado à luz da reflexão que sob esse aspecto vinha sendo desenvolvida na Europa e principalmente na própria Alemanha. Apesar disso, na família que protagoniza a obra se configura uma aceitação implícita e nunca questionada do papel de Elza como portadora de modelos e práxis culturais mais elevados aos quais a geração mais nova deverá tender no projeto de um futuro mais “nobre” para a dinastia. Se adotarmos esse enfoque, Carlos, que com sua vitalidade cruel e amoral de adolescente – ele é o “machucador” – pode até evocar a concretização do desejo onírico de um Thomas Buddenbrook;³ fica, todavia, relegado a um lugar passivo, mero instrumento de dinâmicas ao mesmo tempo familiares e históricas, entre o pai e Elza. Mas, como logo se verá, apesar da ambientação burguesa do romance, não é em Thomas Mann que

³ Na parábola de ascensão e decadência da burguesia oitocentista alemã, o protagonista já influenciado pela leitura de Schopenhauer compensa a percepção da fraqueza e do fim inadiável da fortuna familiar, encarnados no jovem Hanno, revertendo em sonho as proporções da doença de sua classe social projetando-as no desejo frustrado de um filho sadio e livre de constrictões.

o *idílio* encontra seu espelho mais nítido, tampouco no outro idílio, o de Bernardin de Saint-Pierre, evocado pelo narrador (ANDRADE, 1995, p. 91). O parentesco mais gritante parece ser com as vanguardas expressionistas, como já foi assinalado em vários lugares (AVANCINI, 1998; CRUZ, 2013; DE PAULA, 2010), e com seu mentor: é justamente da presença de Nietzsche nos traços constitutivos de Elza-Fräulein que se deve concentrar o interesse para salientar como a observação de contradições tão típicas em seio à burguesia da época contribui a esclarecer uma parcela da pesquisa de Mário sobre a peculiaridade identitária e cultural do Brasil.

Contextualizar o *idílio* na obra e na evolução do pensamento de Mário de Andrade talvez ajude a entender melhor sua participação no projeto literário do autor. Em 1927, ano da primeira publicação de *Amar, verbo intransitivo* pela Antônio Tisi, Mário se encontra na viagem para o Norte do Brasil de que recolherá imenso material folclórico e etnográfico fundamental para suas pesquisas sucessivas e de que traz a inspiração para o idílio inacabado *Balança, Trombeta e Battleship* e o relato – entre diário de viagem, ensaio de imaginação e coletânea de crônicas – *O turista aprendiz*. Nesse, uma anotação de 18 de maio não deixa dúvida quanto à posição de Mário sobre a forma como a cultura europeia é assimilada no Brasil:

Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castroalves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 2002b, p. 59-60).

A argumentação desse trecho é muito clara e conforme ao interesse que principiava então a despertar-se entre as vanguardas intelectuais sobre

o papel que as etnias subjugadas ao poder europeu desempenharam na definição da identidade cultural brasileira, mas a reflexão vai além de uma simples constatação e questiona uma atitude determinada. Quem está realmente, pois, atrás do “nós” que, lamenta o autor, contempla o espetáculo da paisagem brasileira e, através de uma estética de pintas exóticas, a recria domesticada, mascarando a imitação da Europa, é a própria classe dirigente brasileira representada em *Amar, verbo intransitivo*, a mesma que é satirizada vários anos mais tarde no inacabado *Banquete* em sua ocupação de se arrogar a última palavra sobre aquilo que pode ser ou não aceito como manifestação cultural legítima.

Não se pretende aqui buscar confirmações quanto à suposta intenção de Mário de Andrade de desenvolver programaticamente o discurso em destaque através da narrativa, mas sugerir a aproximação de *Amar, verbo intransitivo* a um debate maior, que transcende as individualidades e marca o horizonte intelectual da época de composição do *idílio*. Diante da constatação do “fenômeno de colônia” que condiciona inevitavelmente também as vanguardas modernistas (ANDRADE, 2002a, p. 273) é importante reafirmar que a problemática principal não reside tanto no diálogo e na confrontação com a herança cultural europeia, mas sim no caráter desigual e hierarquizado que essa confrontação adquire por razões históricas e pela atitude dos brasileiros. O próprio autor, como sintetiza Rosângela A. de Paula (2010, p. 89), “leu, pesquisou, fichou, assimilou a lição das vanguardas para transcender-lhes na sua busca por uma literatura nacional. Mário serviu-se do que lhe interessava em cada vanguarda para criar sua própria literatura fortemente preocupada com o Brasil”. A questão crucial está, pois, na forma como essa herança acaba sendo discutida, avaliada e entranhada no discurso cultural brasileiro. Por essas razões não ajuda afirmar certa identidade brasileira se abandonando a uma reação nacionalista, tão virulenta como provinciana, que recriaria somente a ideologia maniqueísta do ufanismo atualizando-se em ambientes filo-fascistas dos quais o pensamento de Mário sempre esteve longe. Também não parece esgotar a questão enfatizar, como fizeram muitos estudos, o trabalho linguístico de Mário de Andrade como viés privilegiado na construção de seu entendimento da realidade brasileira. O autor descarta essa opção já em 1926, ao esboçar um posfácio para o *idílio*:

O importante não é [...] a vaidadinha de ter língua diferente, o importante é se adaptar, ser lógico com sua terra e o seu povo. [...] Pra que tenha literatura diferente é só preciso que ela seja lógica e concordante com terra e povo diferente. O resto sim é literatura importada só com certas variantes fatais. É literatura morta ou pelo menos indiferente pro povo que ela pretendeu representar. (ANDRADE, 1995, 152).

Mário de Andrade, entretanto, procura harmonizar sua grande erudição e conhecimento da cultura europeia com as necessidades que repara no meio brasileiro, tentando alcançar um equilíbrio que aproveitasse o primeiro para adaptá-lo às segundas (LOPEZ, 1996, p. 45-46). A pátria, no entender de Mário, é acima de tudo consciência da realidade brasileira (LOPEZ, 1972, p. 47) e a tarefa principal do intelectual nessa altura deve ser norteadada pela preocupação com o atraso, as carências e a desintegração “do éthos nacional diante de culturas já formadas, pela ausência de um conhecimento e definição clara do que fosse o caráter brasileiro e da constatação da necessidade de formular, em nível erudito [...] o caminho para a construção desse mesmo caráter” (AVANCINI, 1998, p. 106). Mais uma vez é afirmada a centralidade do conhecimento da realidade brasileira e, como parte desse projeto, é na ocorrência enraizada de uma atitude reverencial tributada às “culturas já formadas”, nomeadamente à europeia, e na criação de um imaginário estereotipado que essa modalidade inevitavelmente implica⁴ que é identificado o cerne da problemática; nesse mesmo espaço, o discurso de *Amar, verbo intransitivo* se insere com toda sua carga irônica.

É necessário então analisar em pormenores a figura de Elza para reconhecer o que é o modelo culto europeu que ela propõe e em cuja direção as personagens do *idílio* pretendem desenhar sua trajetória. A literatura crítica até agora produzida sobre o romance parece se deter, entre os dois panoramas propostos por Sagawa (2010, p. 118), mais sobre a dimensão do eu (“a iniciação amorosa de Carlos por Fräulein”) em detrimento da dimensão social do romance (“uma crítica ao modelo de educação brasileira, à dupla moral da família brasileira e ao processo de formação do sem-caráter”). Esse enfoque determinou uma leitura do romance que privilegia

⁴ Operação a que nem o próprio Mário é alheio justamente ao se referir no trecho citado acima a um “europeu cinzento e bem-arranjadinho”.

o aprofundamento psicológico das personagens e da própria narração (RAMOS, 1979) ou que na individuação da crítica a essas categorias aponta para uma dissolução do sujeito que antecipa as instâncias de *Macunaíma* (FIGUEIREDO, 2001). Além da distinção mencionada, inserem-se na fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo* outras contribuições que dizem respeito a aspetos mais marcadamente estilísticos (MINAES, 1993) ou intertextuais (CRUZ, 2013). De toda forma, parece que Elza tem quase sempre sido encarada sem se considerar o aspecto histórico da função que desempenha na narração, assente nos valores de que é porta-voz, ou seja, o modo como sua construção dialoga com o ambiente de circulação da obra.

O estudo de Sagawa, apesar de suas bases psicanalíticas, tem interesse em analisar a sátira sobre a burguesia brasileira sem, contudo, encontrar uma ligação entre ela e o caráter de Elza. A relação é, antes, de embate: “é chocante constatar que uma simples governanta alemã, embora medíocre e até burrinha, tem encarnado em sua existência a cultura alemã clássica, enquanto a família Sousa não tem disfarçado nem mesmo um verniz de cultura” (SAGAWA, 2010, p. 135); a governanta é certamente medíocre, como assinala até o narrador em várias ocasiões, porém sua encarnação do classicismo não só é duvidosa, mas ilumina também as carências dos Sousa Costa justamente por corresponder aos seus padrões. Em outras palavras, Elza está mais próxima a uma personagem construída de maneira irônica para satirizar a burguesia através de seus aspectos comuns do que a uma figura que veicula valores autênticos em contraposição aos quais transpareceria a miséria intelectual das demais personagens.

A atitude de Elza para com os clássicos da cultura alemã – o texto faz referência principalmente a Goethe e Schiller – é sintetizada na constatação de que ela “não gostava muito desses livros, embora tivesse a certeza que eram obras-primas” (ANDRADE, 1995, p. 67). Mais à frente o narrador volta ao assunto ao destacar a reação da protagonista após o encontro com a vanguarda expressionista:

Fräulein quase nada sabia do expressionismo nem de modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. Lia também bastante Shakespeare traduzido. Heine. Porém Heine caçoa da Alemanha, lhe desagradava que nem Schopenhauer, só as canções. Preferia Nietzsche mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fräulein acreditava em Nietzsche. Dos franceses, admitia Racine e Romain Rolland. Lidos no original.

Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe. Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chofre... Eram assim. Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller.

Se lhe dessem nova coleção de algum mesário inovador, mais livros, leria tudo página por página. Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller. (ANDRADE, 1995, p. 71).

Diante da novidade que não consegue compreender, Elza recua então para um classicismo que lhe dá sossego e lhe devolve um universo confortável assente em valores remotos, mas universalmente aceitos, revelando, além da escassa sensibilidade intelectual, uma disposição conservadora a atingir da arte e da literatura somente o necessário para uma vida tranquila e respeitável. A aceitação do Expressionismo – que depois da Grande Guerra se tornara um movimento consagrado – é, de fato, puro conformismo, e desta forma é inevitável que na governanta o valor dilacerador da vanguarda se perca na domesticação do uso consumista da obra de arte. Transparece também um juízo filtrado por instâncias nacionalistas quando Elza se refere a Heine e Schopenhauer e que encontra várias confirmações ao longo da narração no modo como ela encara os latinos, nos preconceitos contra a França e até na adesão às teorias pangermânicas de Josef Ludwig Reimer, definido como “um grande sábio alemão” (ANDRADE, 1995, 63). O caráter nacionalista de Elza aparece, contudo, mais marcado na primeira versão do texto, como demonstra a seguinte digressão do narrador:

Estava muito pouco Fraulein no momento. Se derramava de si mesma, como um excesso, pela região terrestre dos homens alemães [...] Podia assim saltar a mão com que a nostalgia da Polónia pelo mar fraccionara as terras alemãs. Pois saltava pra ir se alastrar na ilhada Prussia Oriental. Não basta. Conteí que extravasando da sua restrita personalidade ela abarcava os limites da patria... Falo de todos os limites da Alemanha atual. Fraulein se via pois obrigada a pular de novo terras polacas. Ia descendo em curva porêem cedia depois, se machucando de encontro ao pulso agudo da Tscheco-Eslovaquia.

Descendente ainda se esgueirava outra vez destrançando os cabelos brunos nas agulhas vegetais da Böhmer Wald. Entestava com a Austria fraterna. Minha irmã... Subia então os Alpes bavaros mal pondo os olhos no idílio sentimental do Tirol. Não tinha tempo agora pra gosar idílios mesmo sentimentais, ia depressa. Meu Deus! tropeçou de sopetão, escorregou! Veio se batendo tombando pelos itaimbés até mergulhar no lago Constança. Bordejava águas de Suissa. Detestavel Spitteler! E finalmente galopava subindo pra terrenos muito sabidos. Sabidos!? Que é isso!.. Nova tricolor de listras verticais!... R. F. Monogramas só em roupas brancas ficam bem... E foi nosso... Até um dia, Alzacia! Até quando, Lorena?... Galgava Luxemburgo e Belgica madita. (ANDRADE, 1927, p. 79-80).

Elza é uma imigrante fugida das graves condições de vida na recém-nascida República de Weimar (ANDRADE, 1995, p. 61) e nesta longa passagem – que não aparece na refundição do texto de 1944 – é difícil não ler uma adesão àquela atitude revanchista, pangermânica e antifrancesa que atravessa a Alemanha do pós-guerra e que servirá como patamar à afirmação do nacional-socialismo. A frequentação de outros alemães graças à qual germina e se fortalece um espírito nacionalista que não demora em desaguar no racismo age em compensação do papel subordinado que a mulher desempenha a nível profissional: “A vergonha social da personagem é despistada com ideologia eugenista, na qual ela se consola [...] ela é uma empregada de raça superior; logo, ela é superior” (FIGUEIREDO, 2001, p. 137), superioridade cultural que contudo lhe é injustamente reconhecida no meio onde trabalha.

O patamar de Elza aparece então muito longe da encarnação que foi mencionada acima, ao menos no que toca os valores e os ideais do classicismo alemão; uma possível aproximação se moveria unicamente no terreno da citação: não só a vida de Elza é muito mais prosaica do modelo a que ela faz contínua menção, mas o próprio uso que ela faz dessa herança é puramente ornamental. A personagem parece então se encaixar na categorização nietzschiana do *Bildungsphilister* (“filisteu culto”) tal como foi desenvolvida em 1873 na primeira *Consideração Intempestiva*. O jovem filósofo, cujo pensamento na época ainda ressentido de forma determinante de

sua formação filológica e da lição de Schopenhauer,⁵ enfrenta uma questão de ordem cultural. Põe-se a julgar, pois, o estado da cultura alemã de seu tempo tornando-se inclusive um marco na tradição alemã da *Kulturkritik* (“crítica à cultura”). A mediocridade de Elza está contida justamente nos ataques de Nietzsche, que até foi uma referência importantíssima para as vanguardas novecentistas e para o Expressionismo que a governanta aceita sem compreender.

Na primeira *Consideração Intempestiva* o triunfalismo do recém-surgido império alemão é fustigado logo dois anos depois da vitória de Sedan: “é-se levado a crer que a opinião pública alemã proíbe falar das consequências funestas e perigosas da guerra, sobretudo num caso como este em que a guerra terminou pela vitória” (NIETZSCHE, 1976, p. 7).⁶ Nietzsche insiste apontando o perigo que a vitória das armas alimente a ilusão, falsa, de que a cultura alemã também derrotou a francesa, enquanto ambas continuam existindo e a alemã continua dependendo da francesa: uma inversão de proporções resultaria, no entendimento do filósofo, numa catástrofe maior, a “derrota e a extirpação do espírito alemão em benefício do Império alemão” (NIETZSCHE, 1976, p. 8).⁷ Alvo dos ataques

⁵ Assinale-se que, como se viu na passagem citada, a própria Elza não poupa críticas a Schopenhauer justamente no momento de cobrar a Heine seu desgosto pela Alemanha restauradora. É sabido que o filósofo de Danzig não tinha uma grande reputação a nível oficial devido a sua postura radicalmente contraposta ao otimismo e ao triunfalismo historicista de Hegel, então o mais celebrado filósofo do Estado Prussiano. Quanto a Nietzsche, é oportuno lembrar a complexidade de sua recepção, principalmente nas décadas imediatamente sucessivas a sua morte. O modo como esse filósofo entra no imaginário de Elza com toda probabilidade ressentido dessas interpretações triviais de seu pensamento, de que o próprio narrador dá um ensaio numa passagem da primeira edição sucessivamente descartada em 1944: “Nietzsche andou roçando toda a vida pelas ancas viçosas da grande nação alemã. Provocou nela um cio, como direi? imperialista. Suponhamos que o tenha apenas aumentado... O resultado foi horrendo” (ANDRADE, 1927, p. 18). Sem questionar o estatuto – problemático – da voz narrativa em *Amar, verbo intransitivo*, é oportuno destacar a inconsistência e a trivialidade dessas afirmações quando comparadas com a argumentação das *Considerações intempestivas*.

⁶ „Die öffentliche Meinung in Deutschland scheint es fast zu verbieten, von den schlimmen und gefährlichen Folgen des Krieges, zumal eines siegreich beendeten Krieges zu reden“ (NIETZSCHE, 1980, p. 159).

⁷ „Die Niederlage, ja Extirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des ‘deutschen Reiches’“ (NIETZSCHE, 1980, p. 159-160).

nietzschianos é o sentimento de otimismo nacionalista que, enraizado no postulado da superioridade da *Kultur* (a “cultura” em sua acepção de vida do *espírito*) tipicamente alemã frente à *Zivilisation* (“civilização”, ou seja progresso técnico) anglo-francesa, se fortalece com a concretização do império e do milagre econômico até permear as gerações sucessivas e se tornar paradigmático. Na década de vinte, entretanto, o mesmo sentimento se encontra declinado em termos revanchistas entre as relações de Elza no Brasil, nas “almas inchadas de amor pela grande Alemanha” (ANDRADE, 1995, p. 67).

O efeito desse triunfalismo cultural, lamenta Nietzsche, é a perda e a perversão da herança – em termos de ensinamentos e valores – dos frutos melhores do espírito alemão em prol de sua banalização utilitarista. A admiração dos clássicos torna-se logo a cristalização de seus preceitos, como se os cumes mais altos do conhecimento já tivessem sido alcançados e fossem inquestionáveis, nada mais ficando para os pósteros do que repousar assentes em sua maior grandeza. Assim, a cultura alemã já teria atingido tudo o que necessita (NIETZSCHE, 1976, p. 9) e estaria finalmente isentada da necessidade daquela procura incessante que, porém, animava justamente os clássicos. A veneração das letras e do pensamento filosófico se torna então um exercício árido e preguiçoso que ameaça trair os clássicos que reverencia: estes, para Nietzsche (1976, p. 16), “eram apenas a expressão de que estavam à procura”,⁸ numa perspectiva diametralmente oposta aos que os entendiam como aqueles que *tinham encontrado*. O próprio Mário de Andrade, cuja propensão à pesquisa, à procura titânica de sentido, já se destacou, devia colocar-se no mesmo horizonte ideal que recusa um conforto intelectual fácil assente em virtudes consagradas e saberes consolidados: “Não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, como a felicidade, é um empobrecimento. E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se” (ANDRADE, 2002a, p. 216) escreve o autor na *Elegia de abril*, respondendo em 1941 ao pedido de se pronunciar sobre a nova geração intelectual no Brasil. A afirmação parece ecoar a de Nietzsche sobre os clássicos: “sabia-se que há só uma maneira de os honrar, que é continuar a sua procura dentro do mesmo espírito, com a mesma

⁸ „nur Eins verriethen: dass sie Suchenden waren“ (NIETZSCHE, 1980, p. 167).

coragem, sem desfalecimento” (NIETZSCHE, 1976, p. 17)⁹ e é justamente a partir dessa inclinação específica de Mário de Andrade, que até cita Goethe,¹⁰ que as feições da protagonista de seu *idílio* despertam certas suspeições, como se – intencionalmente ou não – houvesse um terreno extremamente irônico que subjaz à inteira caracterização da personagem.

Elza, como se viu, reverencia os grandes nomes da literatura e da música alemã sem valorizá-los nas proporções que se acabou de destacar. Sua atitude é a mesma do filisteu culto nietzschiano: sendo a palavra *Philister* (“filisteu”) tradicionalmente usada para indicar o contrário do homem culto, o *Bildungsphilister* então

[se distingue] do filisteu vulgar por uma ilusão. Julga que é um amigo das Musas e um homem culto. Ilusão incompreensível, donde resulta uma ignorância absoluta do que é um filisteu e do seu contrário [...] Por causa da sua inconsciência está fortemente convencido de que a formação que recebeu é a expressão completa da autêntica cultura alemã. (NIETZSCHE, 1976, p. 14).

Amar, verbo intransitivo é justamente repleto de passagens em que a protagonista ensaia sua erudição. Paralelamente, porém, emerge em seus comportamentos uma certa mediocridade que se pode reconhecer principalmente ao longo do texto em sua visão do amor e em seus desejos. O sentimento *intransitivo*, na verdade a ferramenta profissional de Elza, é de fato mecanizado e despido de qualquer sacralidade sem, contudo, chegar a ser encarado em sua dimensão profunda de pulsão bestial. A que conquista as simpatias do casal Sousa Costa é, antes, uma ideia de amor domesticado

⁹ „Denn sonst müsste man wissen, dass es nur Eine Art gibt, sie zu ehren, nämlich dadurch, dass man fortfährt, in ihrem Geiste und mit ihrem Muthe zu suchen und dabei nicht müde wird“ (NIETZSCHE, 1980, p. 168).

¹⁰ Mário de Andrade escreve a *Elegia de abril* em 1941. Certamente, nos 14 anos que separam esse texto da primeira publicação do *idílio*, o autor teve todo o tempo para definir os contornos de um pensamento mais sólido, cujos germes, porém, estavam presentes já em suas primeiras obras. Nos últimos anos de vida, Mário de Andrade organiza suas *Obras completas*, nas quais a maioria da produção mais velha foi reunida no volume dedicado à *Obra imatura*. Pelo contrário, *Amar, verbo intransitivo* ocupa um volume seu, cujo texto sofreu uma forte alteração sem contudo alterar decisivamente a significação da obra: a fortuna diferente que teve o *idílio* pode testemunhar a favor de sua proximidade à sensibilidade do autor no longo prazo.

que não deixa espaço para vertigens ou turbulências, como deixa claro o entender de Elza:

Isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente. (ANDRADE, 1995, p. 78).

O modo de encarar o amor se mistura então com a ética burguesa e Elza não deixa de ser coerente com si mesma: o sentimento de superioridade implícito na concessiva “embora sejam alemães” se combina também nessa passagem com a desconfiança frente aos dois maiores detratores do pensamento alemão oficial e institucionalizado. Quanto ao desejo da governanta de voltar à Alemanha entre os braços de seu marido ideal, é possível constatar também nesse caso que as melhores qualidades do homem correspondem à projeção da angústia do pensamento de Elza. A imagem idealizada do filólogo erudito que deve completar “o segundo volume de *O Apelo da Natureza na Poesia dos Minnesänger*” (ANDRADE, 1995, p. 64), marido imaginado a partir de uma estilização conformista e trivial do casal, é testemunha da mesma *febre histórica* apontada por Nietzsche (1980, p. 246) como doença específica da modernidade que afeta a cultura institucionalizada, inclusive o meio universitário que Elza sublima na ideia de “qualquer edifício grande de pensamento, cheio de deuses disponíveis” (ANDRADE, 1995, p. 147).

Exatamente como o filisteu culto, Elza não consegue reconhecer o caráter ordinário de sua educação, até imaginando ser portadora de uma sabedoria refinada que a confirmaria no papel de superioridade acima salientado. Dessa maneira Elza assimila suas leituras, sua sensibilidade musical, como um enfeite de sua modesta vida material e espiritual, alimentando sempre um uma sabedoria que, todavia, só se desdobra através da repetição de módulos já prontos. Repare-se, por exemplo, no momento em que, para guardar seu “ideal da honra”, a governanta encontra conforto numa frase da *Joana d’Arc* de Schiller (ANDRADE, 1995, p. 85) ou quando um verso do *Guilherme Tell* serve para abafar sua melancolia (ANDRADE, 1995, p. 140): a governanta que “parou nos clássicos, dos quais nem todos

ela compreende embora aceite e admire” (FIGUEIREDO, 2001, p. 135) dispõe de um vasto repertório de citações do poeta alemão e as interpreta e usa conforme o seu interesse. Elza apequena o vigor das obras de Schiller descontextualizando-as e silenciando seu valor significante, acabando por torná-las um repositório fragmentado e incoerente de aforismas prontos para a resolução de questões de ordem prática, ou seja, “em vez de perspectivas pessoais e de ideias autênticas, há reminiscências literárias; uma moderação artificial e o tom sentencioso procuram ocultar [...] a sua falta de sabedoria e de maturidade intelectual” (NIETZSCHE, 1976, p. 56).¹¹ A cultura se torna um vezo ornamental útil para aliviar as fadigas do trabalho cotidiano ou, no caso de Elza, uma mercadoria ao par de seu próprio corpo, tão reificada como ela; de toda forma a esfera intelectual está confinada a um lugar domesticado na dimensão econômica única e totalizadora do burguês moderno.

A descrição da figura prototípica do filisteu culto serve a Nietzsche para contextualizar o ataque mais pontual a David Strauss, alvo da primeira *Intempestiva*; contudo, os indícios que permitem identificar o caráter de Elza em *Amar, verbo intransitivo* revelam ao mesmo tempo como ela é passível de ser incluída nessa categoria justamente por suas simpatias nacionalistas e seu uso árido e arrogante da tradição cultural: será esse o modelo de cultura europeia que Elza passará aos meninos Sousa Costa. Dessa forma, pode ser proporcionada uma outra leitura do caráter dual da protagonista do *idílio*, que foi destacado várias vezes pela crítica principalmente em consideração dos retratos de Wagner e Bismarck que dominam o exórdio do romance (ANDRADE, 1995, p. 49) e que se detém sobre a polaridade sempre lembrada entre o “homem-do-sonho” e o “homem-da-vida” na psicologia de Elza. Considerando a procedência da protagonista, porém, não parece absurdo pensar que tanto Wagner como Bismarck, o exaltador da identidade folclórica germânica e o *chanceler de ferro*, representem duas facetas fora de qualquer polarização de uma mesma modalidade de se relacionar com a tradição cultural alemã, justamente a do filisteu culto. Permaneceria, entretanto, o princípio de realidade condensado no “homem-da-vida”, nacionalista e pragmático, a contrabalançar o universo espiritual do “homem-do-sonho”, domínio de um “deus encarcerado” cuja erudição

¹¹ „literarische Reminiscenzen vertreten die Stelle von wirklichen Einfällen und Einsichten, eine affectirte Mässigung und Altklugheit in der Ausdrucksweise soll [...] für den Mangel an Weisheit und an Greiftheit des Denkens schadlos halten“ (NIETZSCHE, 1980, p. 204).

e cujos anelos aparecem, todavia, ordinários e sujeitados aos imperativos do “homem-da-vida”, “pra enfeite do apartamento arranjado e limpo que Fräulein tem no pensamento” (ANDRADE, 1995, p. 64).

O aspeto nacionalista de Elza, entretanto, não é monolítico: se for verdade que as poucas relações na *colônia*¹² são com seus compatriotas por causa de preconceitos mal disfarçados (ANDRADE, 1995, p. 63-64), há também uma proximidade com os Sousa Costa, entre os quais ela se sente logo à vontade, encaixando-se perfeitamente nos mecanismos da família (ANDRADE, 1995, p. 59). Afinal há afeto verdadeiro em sua relação com Carlos e também partilha de maneira complementar o mesmo horizonte de Sousa Costa, que até supera o filisteu culto quanto ao uso impróprio da tradição literária: seu “saber ornamental” já foi destacado por Sagawa (2010, p. 128-129) e se torna patente na apresentação narrativa de uma biblioteca repleta de volumes preciosos, porém nunca lidos, e cujo papel é mera ostentação (ANDRADE, 1995, p. 91). A despreocupação quanto aos progressos efetivos do filho na aprendizagem por sua vez confirma o valor escasso que a personagem dá à educação: além de sua função de prostituta, Elza não é considerada senão como objeto, mas um objeto precioso e exótico, e a preocupação com a autenticidade de seu modelo para Carlos nem se coloca, pois “pra clubes como pra fazendas de café ou criação não tem necessidade de citações em alemão” (ANDRADE, 1927, p. 225). De fato, o romance que para Figueiredo (2001, p. 24) “dá oportunidade a Mário para criticar o filisteísmo nacional (por via do filisteísmo alemão), o pequeno-burguês nada enervado de anseio fáustico, que se conformava à arte já consagrada e toca resignado sua vidinha” também se interroga sobre a lógica que subjaz à complementaridade desses caracteres filisteus e representa uma tentativa de aproximação através do erotismo entre os dois.

O comportamento de Elza e a admiração que lhe tributam as outras personagens sugerem uma afinidade natural entre o *Bildungsphilister* assente no conforto proporcionado pela grandeza das gerações anteriores e o burguês brasileiro que reproduz a mesma atitude em termos geográficos. A mesma necessidade de legitimar e proteger uma súbita ascensão social se traduz no meio observado por Nietzsche na veneração cega de uma grandeza filosófica e artística *ad usum delphini*, enquanto entre os *parvenus* paulistanos passa

¹² Assim mesmo no texto.

por uma transfiguração do ser. A identidade é procurada apressadamente no domínio do além, sem se curar dos resultados, a especificidade do meio local e da própria história, pública e pessoal, rejeitada a nível oficial em virtude de hábitos, ideias e modas adotadas “com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção” (SCHWARZ, 1992, p. 22). Não é por acaso que uma das primeiras imagens que se condensam em volta de Felisberto Sousa Costa é, ecoando ironicamente Machado de Assis, a da mão que se enluva (ANDRADE, 1995, p. 49), associando à personagem a ideia do disfarce: a mesma mão que logo se descobre trair uma procedência interiorana e agreste (ANDRADE, 1995, p. 50), sem considerar as muitas referências no texto à camuflagem que tanto ele como dona Laura atuam para encobrir traços que remetem para suas origens não brancas, não europeias.

O casal Sousa Costa, principalmente Felisberto, não se encaixa nem na tradição da burguesia urbana, por suas ligações claras com o cafezal e a criação de gado, nem então chega a ser um representante da aristocracia imperial, por ter origem num patamar certamente abastado, mas não o suficiente e até por ter enriquecido principalmente graças a um casamento vantajoso (ANDRADE, 1995, p. 55). Protagoniza, pois, uma fase de transição nos equilíbrios de poder entre agricultura exportadora e industrialização, velhas e novas elites onde, porém, o fator marcante é a perpetuação de uma estrutura oligárquica que por sua vez favorece a permanência de lógicas arcaicas, ligadas a um sistema econômico e social historicamente ainda muito próximo, se bem que no meio de surtos modernizadores (GORENDER, 1990, p. 46). Esses traços de Sousa Costa parecem inclusive confirmados justamente na descrição mencionada da biblioteca, onde os livros que nunca foram abertos parecem denunciar o desejo de ostentar uma tradição cultural como se convém à sua posição social, mas acabam por indicar um hábito das velhas elites para quem “a inteligência era sinônimo de discurso fácil, com palavras ‘difíceis’, raras, citações em latim, francês. A inteligência era ornamento, prenda, e não esforço de conhecimento e ação” (REIS, 2006, p. 128-129), ou seja, a atitude do filisteu culto de Nietzsche. A família, entretanto, parece alimentar esse mecanismo através do encobrimento – e não da superação – de traços que remetem não só às suas origens humildes (as “ondulações suspeitas” de dona Laura ou os “negrores nítidos” de Felisberto), mas principalmente àquelas práticas e valores inadequados perante seu novo papel social, operação de que certamente faz parte a contratação de Elza.

Até a suposta¹³ iniciação de Carlos à vida sexual adquire sob esse enfoque um novo interesse se for considerada a importância desse ritual na reflexão histórica sobre a sociedade brasileira, que na época principiava a se afirmar. Em *Amar, verbo intransitivo*, a transmissão do saber, da cultura (ou, como se viu, da sua negação) acontece sempre acompanhada pela proximidade física entre preceptora e discípulo e logo se confunde com a própria educação sentimental do menino. A dinâmica é certamente moderna: Sousa Costa planeja, controla racionalmente as operações, dirige o palco de maneira discreta deixando os atores improvisarem seu enredo para depois ele próprio desfazê-lo; a governanta-prostituta por sua vez entra ao serviço de Vila Laura após uma regular transação comercial. No entanto, razão e necessidade do ato em volta do qual se desdobra o *idílio* são fundamentalmente ligados ao mundo do engenho, ou à sua representação no imaginário da época, que se espelha transfigurado na *Paulicéia*: em Elza é possível observar reminiscências da mucama da casa-grande, principalmente em seu papel de amamentar e/ou iniciar sexualmente a prole do senhor do engenho (FREYRE, 2003, p. 367). A mucama era vista também como a personificação mais nítida da proximidade, no Brasil colonial e imperial, entre o branco, a classe dirigente, e o escravo: no trabalho clássico de Gilberto Freyre, publicado poucos anos depois do *idílio*, se encontra a exemplificação mais densa da ideia segundo a qual o caráter miscigenado do brasileiro se deve à reiteração desse contato. O sinhô-moço ao longo dos séculos

Recebeu também nos afagos da mucama a revelação de uma bondade porventura maior que a dos brancos; de uma ternura como não a conhecem igual os europeus; o contágio de um misticismo quente, voluptuoso, de que se tem enriquecido a sensibilidade, a imaginação, a religiosidade dos brasileiros. (FREYRE, 2003, p. 438).

Amar, verbo intransitivo parece representar uma tentativa de inversão desse processo, ou seja, europeizar o brasileiro através do contato com uma “mucama alemã”, mantendo inalterada a imagem fundamental da transmissão cultural através da proximidade erótica, sem, contudo, atingir

¹³ No texto fica bastante claro que o jovem já tivera acesso à vida sexual, o que inclusive desmonta e ridiculiza de uma vez toda a arquitetura aprontada pelo *pater familias* para proteger e controlar o filho (ANDRADE, 1995, 103).

o nível estrutural da questão. Seguindo essa lógica, que beira a superstição, e sobre a qual de certa forma Mário de Andrade ironiza, o resultado mais provável do amplexo entre Carlos e Elza, “sinhozinho” e “mucama” na década de vinte, acaba por ser a transmissão do modelo inautêntico, embora eficaz, do filisteu em vez da suposta valorização dos traços autênticos da cultura alemã e de um confronto profícuo com ela.

Coerentemente com as tendências da elite brasileira da época, então, Elza desempenha o papel fundamental de “embranquecer o domínio doméstico, o âmbito laboral e a sociedade, afastando-se de um passado colonial e imperial” (FANINI, 2017, p. 1908) no microcosmo de uma família que procura apagar os traços visíveis desse passado na geração mais nova, sendo, entretanto, impossibilitada de extingui-los realmente e no tempo presente. O modelo que Sousa Costa até inconscientemente segue para a educação e formação do caráter de seu varão, poucos anos antes do nascimento do *Herói sem nenhum caráter*, postula uma transmissão de traços culturais através da esfera erótica justificada pela sobreposição dos dois âmbitos. De fato, ao longo do *idílio* e na caracterização da personagem principal, erotismo e erudição se entrelaçam sempre como se fossem complementares; Elza, assim, que “não é paga para emitir opiniões sobre os brasileiros e sim para apenas informá-los, repassando a eles um saber erudito, mas não crítico” (FANINI, 2017, p. 1902), não só vende um modelo já desmascarado de encarar a erudição, mas representa em si também a própria continuação de uma lógica antiga, quase pré-moderna, disfarçada e adaptada conforme a sua época. O próprio modelo que ela vende, contudo, é, afinal de contas, o que mais se encaixa nas necessidades da burguesia representada na obra: embora passíveis de serem desmascarados, os universos alucinados tanto de Elza como de Sousa Costa acabam por encontrar-se num terreno comum e gerar um acordo bem-sucedido.

Mário de Andrade cria, portanto, um texto que dialoga de maneira irônica, graças ao reviramento de todas as perspectivas das personagens, com as explicações que veem na hibridação genética a raiz primária do caráter (em termos positivos ou negativos) brasileiro e satiriza sobre esse postulado. Dessa forma o “segredo mui conhecido” que para Schwarz (1992, p. 21) sustenta historicamente a ambiguidade da vida econômica, social e cultural brasileira se torna visível em sua atuação doméstica também em seio a uma burguesia aparentemente progressista. O caráter filisteu de Sousa Costa – e

de toda a classe social que representa – se confirma justamente através da falta de caráter sugerida pela necessidade de um alheamento que termina no grotesco: o burguês brasileiro se ilude que pode expiar seu “pecado original” através da autoaniquilação no padrão da cultura europeia sem perceber que está tentando se aproximar justamente da sua versão mais trivial e corrupta, assim como o romance inteiro se rege sobre o paralelismo dos níveis de compreensão, no mal-entendido constante que sugere vacuidade e dispersão de sentido e de que a imagem cardeal é a revelação que Carlos já tivera experiências com prostitutas antes de Elza.

Através de uma abordagem que deixa momentaneamente de lado a importância da construção psicológica das personagens para se deter mais nos valores que os próprios exemplificam a nível sociocultural, transparece em *Amar, verbo intransitivo* um olhar atento sobre certas dinâmicas ao mesmo tempo marcantes e controversas da elite brasileira. Observando a classe social em suas contradições mais profundas através de um núcleo familiar exemplar, Mário de Andrade consegue destacar a questão da relação da cultura brasileira com os padrões importados e analisá-la lúcida e objetivamente até reconstruí-la através de uma narração fortemente irônica que visa desmascarar a angústia e a arbitrariedade de valores e convicções partilhados pelos protagonistas. Essa operação deve ter, por sua vez, uma repercussão consistente no desenvolvimento de um método de pesquisa orientado para conhecer e problematizar em todas suas facetas as identidades culturais brasileiras para reconduzi-las a uma unidade, num país jovem e num meio ainda pouco consciente de si.

Nesse esforço titânico de conhecimento, a perda ou o adiamento da concretização de uma identidade definida nunca é problematizado em Mário de Andrade como a necessidade de criação *a posteriori* de um nacionalismo assente em raízes fortes, como acontece com outros representantes do modernismo. A proposta de Mário é, antes, o conhecimento da substância real que constitui as formas de expressão cultural do povo brasileiro, ao oposto de um pensamento que enfatiza uma construção prévia, um modelo identitário perfeito e posticho, mas não contingente, ao qual se adaptar desajeitadamente. Nessa proposta para o estudo do real em lugar de sua poetização se torna visível o caráter marcadamente antirromântico da reflexão de Mário de Andrade: *Amar, verbo intransitivo* responde à necessidade de autoanálise da consciência brasileira subtraindo-se à

tentação de um nacionalismo inconsistente e ao mesmo tempo satirizando sobre aqueles segmentos da elite nacional já alvo do ataque modernista. Longe de representarem excessos ufanistas, os protagonistas do *idílio* de Mário não podem ser senão personagens atormentadas em busca, mais para sua descendência do que para si, de uma legitimação identitária forte que substitua e recalque suas origens atrás de máscaras importadas e socialmente aceitáveis sem questionar sua validade. Os Sousa Costa, principalmente na figura do *pater familias*, acabam então mistificando o próprio objeto de sua aspiração: o ideal de formação e aculturação segundo padrões europeus – neste caso, alemães – encobre a tendência à dissolução, ao esquecimento, de si mesmo no outro, que entretanto nada mais é do que um valor falso, já por si mesmo desmascarado em seu meio original.

Nessa linha de análise pode-se até destacar uma forma de narração mítica que acompanha a história da formação da burguesia brasileira também para legitimar a sua relação ambígua com o contexto que a rodeia. Porém, sob a perspectiva sugerida por *Amar, verbo intransitivo* o mito começa a se partir aparecendo em toda sua fragilidade ou arbitrariedade, enquanto o olhar vai além das problemáticas individualizadas que envolvem as personagens. Na compenetração com o meio em que essas agem é que se sugere um nível de entendimento da obra que problematiza a última etapa de uma constante histórica da inteligência brasileira: o *idílio* é então sempre atual num cenário que na sensibilidade do autor já deixa às costas a *Paulicéia* para apontar ironicamente mais àquela São Paulo *Mentira*, pano de fundo da crítica feroz de *O Banquete*. Dessa maneira, o *amor intransitivo* – paradoxo gramatical e conceitual – aponta para uma ideia de descompasso, de deformação ambígua, que se projeta além do sujeito representado na obra e não pode deixar de acompanhar como presença constante toda a reflexão sobre a realidade brasileira.

Referências

ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.

ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antonio Tisi, 1927.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

- ANDRADE, M. de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.
- AVANCINI, J. A. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CÂNDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CRUZ, B. L. *Olhar, verbo expressionista: o expressionismo alemão no romance Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- DE PAULA, R. A. Fräulein passeando pela biblioteca de Mário de Andrade: leituras do expressionismo como matrizes em *Amar, verbo intransitivo*. In: SAGAWA, R. (org.). *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 87-106.
- FANINI, A. M. R. As construções discursivas do trabalho do imigrante em *Amar, verbo intransitivo*, um idílio, de Mário de Andrade. In: De volta ao futuro da língua portuguesa, Lecce, 2015, *Atas do V SIMELP (Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa)*. Lecce: Università del Salento, 2017. p. 1893-1916. DOI: <https://doi.org/10.1285/i9788883051272>
- FIGUEIREDO, P. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin, 2001.
- FRAGELLI, P. Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 83-110, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p83-110>
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GORENDER, J. *A burguesia brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MINAES, I. P. O experimentalismo estético em *Amar, verbo intransitivo*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 71-80, 1993.

NIETZSCHE, F. *Considerações intempestivas*. Tradução de Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.

NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: De Gruyter, 1980. (Kritische Studienausgaben in fünfzehn Bänden, Bd 1).

RAMOS, M. L. O latente manifesto. *Ensaaios de semiótica: cadernos de lingüística e teoria da literatura*, Belo Horizonte, n. 2, p. 76-103, 1979. DOI: <https://doi.org/10.17851/0101-3548.2.2.76-103>

REIS, J. C. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SAGAWA, R. A psicanálise desentranhada do amar intransitivo. In: SAGAWA, R. (org.). *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010. p. 117-142.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios de romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

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

WALLERSTEIN, I. *The Modern World-System*. San Diego: Academic Press, 1989.

WALLERSTEIN, I. *World-System Analysis: an introduction*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

WOOD, E. M. *The Origin of Capitalism*. London; New York: Verso, 2017.

Recebido em: 29 de julho de 2019.

Aprovado em: 31 de outubro de 2019.



**“Cuidado, leitor, ao voltar esta página!”,
sobre prefácios, leitores e escritores no Romantismo brasileiro**

***“Beware, Reader, When You Turn this Page!”,
About Prefaces, Readers and Writers in Brazilian Romanticism***

Flávia Vieira da Silva do Amparo

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

Colégio Pedro II (CPII), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

v.flavia@globo.com

<https://orcid.org/0000-0003-0614-6441>

Mônica Gomes da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Amargosa, Bahia/ Brasil

mgs@ufrb.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-9610-3017>

Resumo: Este artigo objetiva identificar e refletir sobre as estratégias discursivas utilizadas nos prefácios de obras que participam da consolidação do sistema literário brasileiro no século XIX: *Primeiros cantos*, *Lira dos vinte anos*, *A moreninha* e *Ressurreição*. Busca-se estudar as imagens construídas acerca do Leitor, do Autor e da Obra nos textos introdutórios de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Parte-se da concepção de paratexto desenvolvida por Gérard Genette (2009) que destaca, especialmente, o aspecto intersticial do prefácio, além do cotejo com dois grandes modelos de prefácio para o Romantismo brasileiro: o Prólogo da Primeira Parte de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, e *Prefácio ao Cromwell*, de Victor Hugo. Ao reafirmar a condição de antessala da obra literária, o prefácio é entendido como um *limiar* entre realidade e ficção que, para além da função circunstancial e pragmática de apresentação do texto, possibilita a criação de uma verdadeira *mise-en-scène* discursiva. Nesse sentido, aprecia-se como os autores brasileiros, num contexto literário julgado incipiente, constroem os princípios de um “como e por que ler” indispensáveis à formação de um público-leitor.

Palavras-chave: paratexto; prefácio; Romantismo.

Abstract: This article aims to identify and provoke reflections about the discursive strategies used in the prefaces of works that are part of the consolidation process of 19th century Brazilian literature: *Primeiros cantos*, *Lira dos vinte anos*, *A moreninha* and *Ressurreição*. The focus here is to study the images around the Reader, the Author and the Work within the forewords from Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo and Machado de Assis. The article parts from the concept of paratext developed by Gérard Genette (2009), which highlights the interstitial aspect of the preface, besides the comparison between two great preface models for the Brazilian Romanticism: the Prologue from the First Part of *The Ingenious Knight Dom Quixote de La Mancha*, by Miguel de Cervantes, and *Preface to Cromwell*, by Victor Hugo. While reaffirming a prelude status in the literary work, the preface is understood as a threshold between reality and fiction and enables the creation of a true discursive *mise-en-scène*, apart from working as circumstantial and pragmatic tool to present the text. In this regard, the way that Brazilian authors build the principles of a “how and why read it” in a literary context considered incipient is very much appreciated and indispensable for the formation of a readership.

Keywords: paratext; preface; Romanticism.

1 Introdução

Os prefácios, como os manifestos, não param de escrever a história da literatura –sob a forma de narrativa mítica.

(GLEIZES *apud* GENETTE, 2009, p. 200).

O paratexto é, de acordo com Gérard Genette (1930-2018), “aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Segundo a classificação proposta pelo crítico, os paratextos podem ser divididos em peritextos, isto é, os elementos em torno do texto – formato, nome de autor, títulos, *release*, dedicatórias, epígrafes, prefácio, intertítulos e notas; e epitextos – entrevistas, correspondência e diário íntimo – que estariam localizados numa distância “mais respeitosa (ou mais prudente)” da obra (GENETTE, 2009, p. 12). O autor enfatiza, ainda, o jogo entre os elementos internos e externos do texto, que está na base do caráter fronteiro pertinente a esse conjunto heteróclito de práticas e de discursos textuais:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Phillippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 2009, p. 9-10, grifo do autor).

Nesse sentido, de todos os paratextos analisados pelo crítico francês, o prefácio recebe atenção especial, uma vez que nele – e em seus abundantes sinônimos (GENETTE, 2009, p. 145) –, percebe-se melhor a relação intersticial apontada acima. Sendo uma das formas mais antigas e estáveis de paratexto, o prefácio de uma obra torna-se uma espécie de antessala da ficção, onde o dono da casa entabula uma conversa com a visita, que se encontra na iminência de adentrar um espaço desconhecido cujas regras extrapolam a realidade, apesar dos iniludíveis pontos de contato com o real. Esse texto de negaceio, entendido como um *limiar* ficcional, joga com as regras da verossimilhança e é o principal objeto de interesse desse artigo.

Para além das classificações discursivas dos prefácios, interessantes, sobretudo, a relação autor/leitor que esses textos estabelecem, seus aspectos dialógicos e o jogo cênico propostos nesse limiar entre ficção e realidade. Os prólogos de certas obras, à maneira de um corifeu moderno, cujas funções ultrapassariam as admitidas no teatro grego, aparecem em cena a fim de preparar o público para a abertura do “pano de boca” do palco, buscando antecipar as considerações e reações que ele poderá ter diante das cenas, comandar o coro de vozes que vão dialogar com a obra e explicar a motivação do escritor ou dos seus fundamentos, mantendo, desde o prelúdio, o domínio do cenário e a primazia do argumento.

Ainda que certos leitores dispensem pouca atenção aos prefácios, são estes que permitem revelar mecanismos primordiais da criação literária. Há uma função discursiva e estética presente neles que os transforma em textos fundamentais para a recepção e o entendimento de uma obra e, até mesmo, de um dado movimento artístico. Jorge Luis Borges (1899-1986) é quem, pela primeira vez, propõe uma teoria para o prólogo ao ressaltar seu estatuto ambíguo, cujas convenções estariam entre o elogio à obra e a enunciação de uma estética. Segundo o teórico-prefaciador, há certos prólogos que se tornam “uma parte inseparável do texto” (BORGES, 2010,

p. 9), sendo impossível pensar no livro sem a sua presença. Por outro lado, ao ultrapassar a mera convenção autoencomiástica, o prefácio avulta com o que Borges considera a sua maior vocação: “O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde, é uma espécie lateral da crítica” (BORGES, 2010, p. 9).

Partindo dessas considerações teóricas iniciais, propomos a análise de um *corpus* significativo dentro do Romantismo brasileiro, cujas obras são consideradas marcos fundadores de nossa literatura, contribuindo para a consolidação do sistema literário do país. Importa-nos a prospecção das imagens acerca da literatura, do leitor, da função do escritor e, por conseguinte, da arte, nos prefácios de obras importantes do Romantismo no Brasil.

Neste estudo, contemplam-se os prefácios das seguintes obras: *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882); *Primeiros cantos* (1846), de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864); *Lira dos vinte anos* (1853; 1862), de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852); e *Ressurreição* (1872), de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), abarcando, assim, o movimento de constituição da poesia e da prosa brasileiras no século XIX. Com exceção dos textos introdutórios da *Lira dos vinte anos*, os demais prefácios apontados podem ser classificados, de acordo com Gérard Genette, como “autorais assuntivos gerais” ou, mais resumidamente, de “prefácios originais”.

A questão da publicação póstuma da obra azevediana é uma situação editorial peculiar, tanto pelo percurso dos prefácios, considerando que o prefácio da primeira parte vem a lume somente na segunda edição, quanto pela incerteza da ordem adotada na organização dos poemas. Mesmo assim, podemos considerá-lo um “prefácio original”, uma vez que o editor da obra atribuiu o texto dos prefácios ao autor. Neste caso, o diferencial da situação de publicação dos textos azevedianos assemelha-se mais à seguinte situação descrita por Genette:

Se todos esses elementos aparecem após a morte do autor, qualificá-los-ei, como todo mundo de *póstumos*; se foram produzidos em vida do autor, adotarei o neologismo *ântumo*. Mas esta última oposição não vale apenas para os elementos tardios, pois um paratexto pode ser ao mesmo tempo original e póstumo, se ele acompanha um texto também póstumo. (GENETTE, 2009, p. 13).

O nosso percurso se inicia com o estudo da construção discursiva do prefácio, com especial atenção aos problemas da autoria e do transbordamento de limites entre o real e o ficcional, intensificados no Romantismo. Na sequência, passamos para as principais imagens criadas pelos prefácios, das obras fundadoras selecionadas, sobre o perfil do público leitor, a motivação da criação artística e a concepção de obra.

2 Além da conversa de apresentação: o prefácio como metaliteratura

Desocupado leitor, [...] apesar de me haver custado algum trabalho a composição desta história, foi contudo o maior de todos fazer esta prefação, que agora vais lendo.

(CERVANTES, 1978, p. 12).

As duas funções essenciais do prefácio concentram-se em “reter e guiar o leitor explicando-lhe por que e como se deve ler o texto” (GENETTE, 2009, p. 212). Pensando nas características que marcam o prefácio até o século XIX, o período de análise desse estudo e o ponto de corte na diacronia desenvolvida por Genette (2009, p. 186), passamos, ainda que brevemente, pelos dois prefácios paradigmáticos para o Romantismo brasileiro: o Prólogo da Primeira Parte de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), e o *Prefácio ao Cromwell* (1827), de Victor Hugo (1805-1885).

A menção ao romance de Miguel de Cervantes não é propícia apenas pelo fato de ser uma obra de abusada intimidade com o leitor, sendo esta, como notaremos nesse artigo, cultivada por nossos escritores românticos. Interessa-nos, no virtuosismo do prefácio de Cervantes, a capacidade de transgredir os limites demarcados entre o real e o ficcional. Desse modo, comentaremos algumas das estratégias discursivas do Prólogo de *Dom Quixote* que nos auxiliarão a leitura dos prefácios selecionados.

O Prólogo, sinônimo de prefácio, também é, conforme as acepções registradas em dicionário: “2. Teatr. A primeira parte, dialogada, da tragédia, no antigo teatro grego. 3. Teatr. Cena introdutória, onde, em geral, se fornecem dados prévios elucidativos do enredo da peça” (NOVO..., 2004). Ao preservar a estrutura dialogal e a exposição de informações importantes

do enredo a ser representado, a encenação e o comentário do conteúdo são elementos fundamentais do prefácio cervantino.

Conforme analisa Gérard Genette, o prefácio apresenta-se como o paratexto de “aspecto mais socializado da prática literária (a organização de sua relação com o público)” (GENETTE, 2009, p. 19) e, ainda que faça distinções em relação ao prólogo dramático, considerado “parcialmente paratextual” (GENETTE, 2009, p. 149), percebem-se os pontos de contato que ajudam a criar uma verdadeira *mise-en-scène* discursiva no prefácio de obras não teatrais.

Quem são os personagens dessa “prefação”? Inicialmente, o “desocupado leitor” e o “padrasto de *Dom Quixote*” (CERVANTES, 1978, p. 12). Surge, entretanto, de permeio, um “bom e querido amigo” que, “em um abrir e fechar de olhos” (CERVANTES, 1978, p. 12), destrói, burlescamente, as dificuldades de publicação da obra pelo autor. Nesse triângulo, o leitor é uma presença evocada, mas externa ao diálogo, cuja imagem partilha pontos de contato com o contexto imediato da época, expresso por meio das condições concretas de produção, tais como o cárcere de Cervantes e o incidente da perda da mão mencionados na obra. Os dois “amigos” situam a obra no limiar ficcional, desvelando estratégias de construção literária, cuja metalinguagem marca a modernidade e a inovação do romance.

A questão da autoria é subvertida logo no primeiro parágrafo do prefácio. O expediente habitual, de solicitar as boas graças do leitor para o “filho feio e extremamente desengraçado” (CERVANTES, 1978, p. 12), é condenado. Intitulando-se “padrasto”, o autor expõe as vicissitudes do processo de criação da obra quando reconhece os defeitos do rebento. Recorre-se, de modo irônico, à *captatio benevolentiae* que consistia em “valorizar o texto sem indispor o leitor com uma valorização imodesta demais, ou apenas visível demais, de seu autor”. (GENETTE, 2009, p. 177, grifo do autor). Sendo este “filho” proveniente de um “engenho estéril” (CERVANTES, 1978, p. 12) e gestado no cárcere, não possuiria as condições para pedir o tão aclamado favor do público.

O riso é a substância corrosiva desse prefácio e lavra-se um tento quando se realiza o movimento simulado de humildade no início do texto. As desculpas que sóiam acompanhar as obras literárias para alcançar o agrado do leitor são dispensadas. De um só fôlego, o autor expõe os artifícios de composição

que vigoravam no ambiente literário, invalidando-os e os ridicularizando, ao mesmo tempo em que deles se vale para apresentar o romance.

Os “adornos” mascaravam a vacuidade dos livros que, sem valor próprio, aproveitavam-se das autoridades passadas e presentes para luzir junto ao leitor. Os expedientes que legitimavam obras de grande popularidade iam desde epigramas, elogios e citações de autores antigos até sonetos “cujos autores sejam duques, marqueses, condes, bispos, damas, ou poetas celebérrimos” (CERVANTES, 1978, p. 13). Nesse ponto, a subversão cervantina se faz mais ridente:

tenho assentado comigo, em que o Senhor *Dom Quixote* continue a jazer sepultado nos arquivos da Mancha até que o céu lhe depare pessoa que o adorne de todas estas coisas que lhe faltam, porque eu me sinto incapaz de remediá-las em razão de minhas poucas letras e natural insuficiência e, ainda de mais a mais, porque sou muito preguiçoso e custa-me muito a andar procurando autores que me digam aquilo que eu muito me sei dizer sem eles. (CERVANTES, 1978, p. 13).

A duplicidade e o fecho inesperado produzem o humor e a crítica. O autor aponta para uma possível fragilidade devido às suas “poucas letras”, o que ocasionaria um “sepultamento” da obra. A aparente autodepreciação, na recusa inicial em não adornar o livro e, depois, a negligência em conseguir quem o fizesse, são negadas pela convicção da falta de comentadores à altura da obra, já que “eu muito me sei dizer sem eles”. O texto cervantino oscila entre a *excusatio propter infirmitatem*, isto é, a queixa da “incapacidade de tratar [o assunto] com todo o talento necessário” (GENETTE, 2009, p. 185), desviando a atenção da crítica, e a construção de um modelo de leitura para a obra.

A reviravolta enseja a construção, estimulada pelo “amigo”, de seu próprio aparato de recepção da obra. A “patranha” e “velhacaria” na composição de tais adornos não causariam graves consequências, já que poucos seriam capazes de descobrir o arдил e, ainda que denunciado, “nem por isso vos hão de cortar a mão” (CERVANTES, 1978, p. 14). Sem dobrar a cerviz aos procedimentos esperados e comuns, a dúvida aceitação potencializa a irrisão do contexto literário. A abertura do texto cervantino nos remete, assim, à questão da literatura como subversão discursiva, conforme analisa Michel Foucault (1926-1984):

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá a tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão e a revolta. (FOUCAULT, 2015, p. 127).

O Prólogo cervantino é uma ruptura com os códigos vigentes acerca da literatura, instaurando, a partir da *mise-en-scène*, uma nova dimensão para a figura autoral. De acordo com Foucault, a noção de autoria sofre uma modificação considerável quando se estabelece um novo trânsito entre o “indivíduo real” e o Autor: “O nome do Autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (FOUCAULT, 2015, p. 46). Podemos, portanto, associar o texto cervantino a este procedimento pioneiro de rasgar a tessitura discursiva de seu tempo, criando sua própria marca textual através do procedimento de rasura que “bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lhe” (FOUCAULT, 2015, p. 46-47).

Dentro desse movimento ambíguo e irreverente do prefácio, o público é o alvo predileto. Elogiado e eleito senhor absoluto da obra, ao “caríssimo leitor” é dada a “liberdade para julgar muito à larga e a teu gosto” (CERVANTES, 1978, p. 12). O leitor acumula, porém, a condição de “Vulgo”, admirador de livros que são “catálogos de letras do alfabeto” (CERVANTES, 1978, p. 13). Incapazes de compreender a subversão proposta pela construção do aparato ficcional, os “leitores tão bons e tão ingênuos” (CERVANTES, 1978, p. 15), tampouco terão o cuidado de averiguar a validade das informações e das pessoas que compõem o Prólogo.

Ao fim, os procedimentos subversivos e irreverentes são adotados como os conselhos para transpor um tempo de “apertada necessidade” (CERVANTES, 1978, p. 16). Restaurando as boas relações com o público, o “leitor suave” (CERVANTES, 1978, p. 16) é agraciado pela medida final, que, aparentemente, recupera a ordem e o respeito perante à tradição.

Miguel de Cervantes será um “Homero cômico” (HUGO, 2007, p. 39) para os românticos. As marcas cervantinas no Prólogo do *Dom Quixote* inauguram o transbordamento dos limites entre o real e o imaginário, assim

como da constituição da figura do Autor e do Leitor diante de novas bases da criação e circulação da literatura. Há um movimento dicotômico nas imagens contidas/construídas no prefácio cervantino que podemos associar aos contrastes constitutivos do Romantismo, expressos de forma lapidar, também, em outro prefácio: o *Prefácio ao Cromwell* (1827), de Victor Hugo.

Assim como o prefácio cervantino, o texto de Hugo é a rasura do contexto discursivo de seu tempo ao desafiar os modelos bem-sucedidos e demasiadamente imitados e engessados: “Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas! Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte!” (HUGO, 2007, p. 64). A proposta iconoclasta, entretanto, abre espaço para uma nova interpretação da História Literária:

manifesto do drama romântico, definido, como se sabe, pelo sentimento cristão do conflito entre o corpo e a alma, pela mistura do sublime e do grotesco (aquela mesma que Diderot condenava) e pela rejeição das unidades de tempo e de lugar; aos tempos primitivos a expressão lírica, aos tempos antigos a épica, ao tempos modernos a dramática: toda uma filosofia da História a serviço da invenção, ou antes (Shakespeare), da ressurreição de um gênero. (GENETTE, 2009, p. 200).

Diferente das artes poéticas reduzidas a manuais para aqueles “que não tendo raiz na terra nem gênio na alma, tiveram que limitar-se à imitação” (HUGO, 2007, p. 64), o prefácio surge como um espaço discursivo não normativo, responsável por expor os “andaimes” e “fundamentos” da obra apresentada. O caudaloso prefácio hugoano guarda, ainda, outros pontos de contato com o Prólogo de *Dom Quixote*. O principal tema do prefácio é a discussão acerca das expectativas em torno de um gênero literário: para Cervantes, as novelas de cavalaria; para Victor Hugo, o drama. O aspecto contrastivo do texto se repete no debate sobre função e forma dos prefácios, o conceito de autoria e a relação com o público e a crítica.

Escrever ou não escrever o prefácio? Parece ser esta a primeira questão fundamental a ser enfrentada pelos autores, e o poeta francês dedica atenção especial à resposta. Hugo critica o papel a que havia sido relegado esse início tão importante da obra, bem como os excessos de erudição que apenas visavam a “aumentar o peso de um livro, e de engrandecer, pelo menos em aparência a importância do trabalho” (HUGO, 2007, p. 14). Longe de considerá-los simples “escudos” para proteger o autor da opinião dos críticos, os prefácios, na verdade, possuem a condição de tomar a dianteira

no campo de batalha, ainda que sejam vulneráveis e atraíam mais “golpes” para a obra e o autor em questão. Nessa linha de frente, os prefácios são, portanto, comprometedores e não estão a salvo da crítica.

O autor cria uma *mise-en-scène* através do distanciamento propiciado pelo uso da terceira pessoa para referir a si mesmo, criando uma persona responsável pelas ideias ali discutidas. O expediente desvia as antipatias em relação ao Autor, “um solitário *aprendiz*” (HUGO, 2007, p. 15) que se retirou humildemente do mundo das letras. O contexto de recepção não privilegiaria a leitura da obra, mas a avaliação das atitudes da pessoa do escritor, alvo do interesse invasivo e vulgar da crítica.

Considerando-se ora um “simples e imperceptível espectador desta curiosa batalha” (HUGO, 2007, p. 16), ora um combatente no desafio às convenções, a persona autoral condena o “espetáculo miserável” de ver “amores-próprios esgrimindo.” (HUGO, 2007, p. 15) e dá primazia às páginas que são “sua funda e sua pedra” (HUGO, 2007, p. 16). Ainda que ele tenha uma desvantagem no cenário literário, designando-se um Davi das letras, procura destruir os “*Golias clássicos*” (HUGO, 2007, p. 16) pela habilidade e originalidade de suas palavras.

O *Prefácio ao Cromwell* é sobejamente conhecido pela defesa da quebra de regras em arte, seja pela implosão das unidades clássicas de composição, seja pela fusão de gêneros. A convivência, lado a lado, de instâncias sublimes e grotescas desvela a complexidade da natureza humana. Nesse sentido, o caráter múltiplo da arte possui, também, uma finalidade dupla para o leitor:

[...] a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência. (HUGO, 2007, p. 70).

Ao fim, a definição de que o prefácio seja uma defesa da obra é refutada: “Se seu drama é mau, para que serve sustentá-lo? Se é bom, por que defendê-lo?” (HUGO, 2007, p. 100). O sintoma da mudança radical da relação do artista com o público aparece na afirmação desencantada de que “O êxito do momento não concerne senão ao livreiro” (HUGO, 2007, p. 100). Assim, o verdadeiro valor da obra seria conferido pela posteridade.

No prefácio de Hugo, a arte aparece dilacerada entre instâncias sublimes e grotescas, retirando visões transcendentais do cotidiano mais mesquinho. O pêndulo criativo do romântico passa de um extremo a outro, oscilando entre os limites do contexto imediato, a recepção crítica e a largueza do mundo ficcional transfigurador. O jogo entre estes diferentes polos contribui para o efeito de invisibilidade dos artifícios literários empregados pelo artista, como bem aponta João Adolfo Hansen (1998, p. 22):

O procedimento retórico produzia na recepção das obras a invisibilidade do artifício, cujo exame hoje evidencia serem elas um produto histórico, particular e datado. No século XIX, a invisibilidade do efeito era mais eficaz, se as obras apareciam como um escombros, um resto incendiado do contato fulminante da alma do poeta com a indeterminação.

Precisamente, o desconhecimento das estratégias de persuasão das obras românticas é que torna o texto do prefácio ainda mais insidioso e provocador, posto que se vale desse limiar impreciso entre o contexto e o mundo ficcional. O prefácio tanto pode expor os preceitos literários vigentes, com os quais o autor compactua, ou não; quanto delineia, a partir do barro bruto da opinião pública e de suas preferências artísticas, a imagem do leitor ideal para o livro apresentado. Desse modo, o texto inicial também é o aparato crítico que ajuda a configurar novos modelos de leitura e de leitores para a obra em questão.

A encenação é ambivalente e sutil, como podemos constatar desde o Prólogo de *Dom Quixote*. Conseguir atrair a atenção do público, ao mesmo tempo em que se criticam seus gostos e escolhas, parece ser a tarefa delicada do autor. O humor cervantino, que exalta e abate, ironicamente, as figuras do escritor e do leitor, é responsável pelo equilíbrio do texto. Esse duplo domínio também é observado no *Prefácio ao Cromwell*, de Victor Hugo, mais intenso e exaltado nas imagens apresentadas. Contudo, nem o transbordamento, nem a impetuosidade das figurações românticas impedem a encenação em torno da recepção dos leitores. Ao contrário, a ambivalência que constitui o prefácio como espaço discursivo é potencializada pelo autor romântico.

Entretanto, o século XIX é o ponto de mudança na tessitura discursiva dos prefácios. A “retórica da valorização” vai sendo abandonada em prol daquilo que Borges defende como uma “espécie lateral de crítica” (BORGES, 2010, p. 9), quando aborda a qualidade precípua dos prefácios:

Por mais tortuosa e paradoxal que possa então ter-se mostrado, essa retórica de valorização, pela dissociação que supõe entre o assunto (sempre louvável) e seu tratamento (sempre indigno), praticamente não é mais usada hoje em dia, pela razão indicada acima. Daí um relativo desaparecimento desde o século XIX, das funções de valorização (argumentos do porquê, que aliás encontraram, nesse meio tempo, outros suportes além do prefácio) em proveito das funções de informação e de orientação da leitura: temas do como, que apresentam a vantagem de pressupor o porquê e, portanto, pela virtude bastante conhecida da pressuposição, de impô-lo de maneira imperceptível. (GENETTE, 2009, p. 186).

Portanto, o momento de produção de nossos autores é uma espécie de limiar do *limiar* tanto entre uma tradição discursiva representada pelos recursos retóricos da *captatio benevolentiae* e da *excusatio propter infirmitatem* quanto pelo dialogismo crítico que na *mise-en-scène* textual rasura os limites de autoria e da relação com o público leitor. Após traçarmos o caráter metaliterário dos prefácios a partir de duas obras representativas para o Romantismo, passamos à análise dos textos fundadores do movimento romântico brasileiro.

3 Macedo e Machado: dois prosadores entre o favor do público e o valor da obra

Longe do bulício da corte e quase em ócio, a minha imaginação assentou lá consigo que bom ensejo era esse de fazer travessuras, e em resultado delas saiu – a *Moreninha*.

(MACEDO, 1844, p. 6).

Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida.

(ASSIS, 1872, p. 2).

As concepções acerca do papel da arte, do artista e da obra literária no século XIX variam conforme o autor e o período da escrita. Quase trinta anos separam os prefácios de Macedo e Machado e, embora ambos estivessem

escrevendo o primeiro romance, o cenário de cada época diverge em muitos aspectos. No campo da prosa ficcional brasileira, poucas referências teria Macedo para inspirar sua obra, num período em que a atividade literária era ainda muito irregular e não havia amplas possibilidades de fazer dela um hábito ou um trabalho de reflexão e estudo.

Por outro lado, Macedo considera o “ócio” o estado propício para a criação literária, sendo as horas vagas do estudante de 23 anos, como afirma em outro trecho do prefácio, a ocasião ideal de trazer a imaginação à cena. A aventura de escrever, mais do que a tarefa em si, apresenta-se como desenfado, entretenimento ou diversão, não apenas para os leitores, mas também para o escritor.

Isso fica evidente na escolha dos versos do poeta francês Jean-Baptiste-Louis Gresset como epígrafe da primeira edição de *A moreninha* (1844): “Ocupado demais para corrigir/ Entrego-lhe meus sonhos/ Eu faço isso para me divertir”, que sintetiza a visão defendida por Macedo de que o romance deveria ser um objeto de prazer tanto na sua composição quanto na sua finalidade de entreter o leitor, não passando por fastidiosas correções de estilo, tarefa que caberia ao público ou à “crítica do homem instruído” (MACEDO, 1844, p. 7-8). Como um dos primeiros romancistas do período romântico, Macedo vai adotar a imaginação, pelas vias da espontaneidade, como a condição desejável de produção da obra literária.

Genette aponta a proliferação de epígrafes nas obras do período romântico, citando Stendhal, Hugo e Balzac como grandes utilizadores desse recurso (GENETTE, 2009, p. 134). A epígrafe seria utilizada ora como função alusiva, mantendo relação direta com o título e/ou com a obra em questão, ora como referência oblíqua, menos óbvia, podendo servir, de igual modo, como mero recurso de filiação literária e mostra de erudição. No caso de Macedo, a epígrafe de Gresset serve de legitimação do princípio artístico de construção, baseado num processo caro aos românticos, que seria o da espontaneidade criativa, diretamente relacionada à ideia de originalidade e de pura inspiração do “eu” no ato criador.

Um dado que revela a importância da espontaneidade para a produção romântica é o suposto tempo de escrita do romance de Macedo – trinta noites –, que equivale ao período de férias do jovem estudante: “bem sabia eu, que mais proveitoso me seria gastar meia dúzia de semanas aprendendo numa sala de dança, do que velar trinta noites garatujando o que por aí vai” (MACEDO, 1844, p. 6).

Contrastam-se, portanto, as obras de Macedo e Machado no quesito “responsabilidade” de produção, embora a espontaneidade do primeiro não seja de todo confiável, ou porque fingi-la era um recurso hábil dos românticos, ou porque admiti-la conferia ao escritor certo ar de genialidade. É o próprio autor que admite ser *A moreninha* “uma criança que terá, quando muito, seis meses de idade, e merece a compaixão que por ela implora” (MACEDO, 1844, p. 7), acrescentando, aos trinta dias iniciais de produção do livro, mais cinco meses, elevando o tempo de conclusão da obra até chegar às mãos dos leitores.

O prefácio de Macedo é mais prototípico no que tange ao uso do recurso retórico da *captatio benevolentiae* e *excusatio propter infirmitatem*. Aparecem tanto o rebaixamento autoral, relacionado aos tópicos da juventude e do desprendimento na feitura da obra, quanto a proclamada insuficiência da obra que, elevada à categoria de personagem, surge dotada de vontade própria e fora do controle do autor: “porém esta menina saiu tão travessa tão impertinente que não pude mais sofrê-la no seu berço”(MACEDO, 1844, p. 7).

Macedo justifica as imperfeições da obra com a promessa de novas obras: “três irmãos que pretendo educar com esmero” (MACEDO, 1844, p. 7); praticamente ameaçando o leitor com a perspectiva de uma “compra agrupada” (GENETTE, 2009, p. 195) para tirar a prova da competência a ser desenvolvida. Na cena criada, há, portanto, um grande investimento na figura do leitor, alvo de uma verdadeira cooptação. Elogia-se de modo desbragado a “antiga fama do público [...] cuja benignidade e paciência tenho ouvido grandes elogios” (MACEDO, 1844, p. 7) para que se relevem os erros da obra de estreia.

Ao contrário das “duas palavras” que introduzem *A moreninha*, Machado de Assis, no prólogo de *Ressurreição* (1872), obra publicada na última etapa do Romantismo brasileiro, expunha a artificialidade dos recursos retóricos para conquistar o público e desviar a atenção da crítica. Ainda longe da revolução formal do Prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e da irrisão advinda da junção da “pena da galhofa e da tinta da melancolia”, Machado de Assis já lançava a desconfiança com o que há de “ambíguo nessa diminuição e (tímido) orgulho nessa espetacular humildade” (GENETTE, 2009, p. 183) dos prefácios que circulavam no cenário literário brasileiro:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu. (ASSIS, 1872, p. I).

Por outro lado, Machado de Assis busca vincar sua originalidade, recorrendo tanto ao diálogo direto com a crítica – esse terrível tribunal do gosto – quanto ao *topos* “odeio os prefácios e você também” (GENETTE, 2009, p. 207). O procedimento de preterição, isto é, “a arte de escrever um prefácio explicando que não o fará” (GENETTE, 2009, p. 207), usado por Miguel de Cervantes, se faz presente no texto machadiano e é o meio de rasgar a tessitura discursiva de seu tempo, já inaugurando uma marca própria de escrita:

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. (ASSIS, 1872, p. I-II).

Nesse sentido, Machado de Assis já apresentava, no texto do prefácio, o que se firmaria como a principal característica desse paratexto: “uma espécie lateral de crítica”. No campo oposto ao da espontaneidade encenada por Macedo, Machado de Assis apresentava-se mais maduro tanto no plano da idade (33 anos), quanto de sua caminhada literária, com quatro livros publicados, contemplando os três gêneros literários: dois de poesia (*Crisálidas* e *Falenas*), um de teatro (composto pelas peças “O caminho da porta” e “O protocolo”) e um de contos (*Contos fluminenses*).

O labor literário e o estudo sistemático dos temas a serem desenvolvidos na obra de arte provocariam o “acanhamento das mãos”, que ao contrário de levar o escritor ao sabor da imaginação, fazia-o refletir e produzir sua obra de forma mais sofisticada, menos espontânea. Desse modo, a escrita do romance não se tornaria apenas objeto de puro divertimento, uma

vez que seria submetida à análise consciente e criteriosa da autocrítica do escritor: “Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias” (ASSIS, 1872, p. II-III).

Confirmando junto ao público a necessidade de reflexão e de estudo para a construção da obra de arte, Machado desmistifica a ideia do artista como gênio ou como “o assinalado”, visão predominante entre autores do Romantismo, descartando da sua obra essa espécie de “poder inconsciente das supremas audácias” para se aprofundar nas “leis do gosto e da arte” (ASSIS, 1872, p. II).

Outro aspecto relevante no prefácio machadiano é a definição de uma nova poética do romance, afastando o autor do principal modelo adotado pelos seus antecessores: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 1872, p. III). Apesar de sucinto, o trecho revela a quebra de alguns paradigmas no cenário ficcional, sendo a ruptura com a tradição brasileira do romance de costumes a principal e mais evidente.

Destaca-se, também, como traço inovador a forma de apropriação de um lema shakesperiano – “Nossas dúvidas são traidoras e nos fazem perder o que, com frequência, poderíamos ganhar, por simples medo de arriscar” (SHAKESPEARE *apud* ASSIS, 1872, p. III). Embora Shakespeare seja um dos escritores mais citados dentre os autores românticos, o prefácio machadiano não pretende utilizar a citação para dar margem à erudição ou à filiação literária, como vimos na epígrafe do romance de Macedo.

Machado quebra o esquema da simples alusão retórica quando adota um recurso autoral que se tornará sua marca em romances posteriores. Ele utiliza a citação como síntese do arcabouço estrutural do romance, absorvendo a essência do drama de caracteres shakespeariano, assinalando a dúvida como *leitmotiv* da sua obra. Esse mesmo recurso da citação como chave de leitura seria retomado de forma mais cabal num romance da maturidade, *Esau e Jacó* (1904), em que uma epígrafe de Dante serviria de “diagrama” interpretativo para compreensão dos movimentos da trama, tal como os das intrincadas jogadas de uma partida de xadrez.

Sobre essa questão das epígrafes machadianas, Abel Barros Baptista (2003, p. 420) aprofundaria a questão ao considerar que esse recurso na obra do autor era uma forma de “ver melhor a natureza da sentenciosidade

no interior da narrativa e o fenômeno da multiplicação de epígrafes dela decorrente”, de modo que o *paratexto* passaria a ter, na obra machadiana, uma função bem mais complexa, especialmente nos romances da maturidade, considerando a intrincada rede de citações diretas e indiretas que viria a constituí-los.

Seguindo o raciocínio machadiano no prólogo, temos ainda o realce dos “caracteres” como ponto de maior importância da narrativa frente ao “esboço de uma situação”, ou seja, há maior valorização da construção dos personagens e de seus caracteres no lugar da ênfase nas situações e fatos desenvolvidos no enredo. Por fim, o escritor diz fundamentar sua obra na simplicidade estética desses elementos para o “interesse do livro”, e não o dos leitores, embora continue mantendo os apelos ao público e à crítica, tão comumente relacionados aos prefácios: “A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela. É o que lhe peço com o coração nas mãos” (ASSIS, 1872, p. III).

A poética do romancista Machado de Assis, desde o início, demonstrava suas preocupações estéticas e centrava-se, sobretudo, na construção estrutural da obra, chamando a si mesmo de “operário”, em lugar de “autor”. Contudo, sua encenação diante do público ainda guarda pontos de contato com os prefácios da tradição que o antecede, lançando ao leitor comum e à crítica o desafio de julgar a obra e tratando abertamente das suas limitações antes que outros pudessem apontá-las. Encerrar esse diálogo metapoético “com o coração nas mãos” é típico desfecho teatral do tempo, *captatio benevolentiae*, evocando a simpatia da plateia e solicitando os aplausos como prova de afeição.

Guardadas as devidas distinções, podemos concluir que ambos os prefácios – de Macedo e de Machado – constituem-se como “processo tipicamente retórico de persuasão” (GENETTE, 2009, p. 176), mas também como recurso para além do puramente retórico, assegurando o diálogo com possíveis leitores e estabelecendo o “como e o por quê” da escrita dos romances. Enquanto Macedo parece se preocupar em traçar a gênese e o percurso criador da sua escrita, sob o signo da espontaneidade e da inspiração, o prefácio machadiano se apresenta como plano/diagrama para o leitor, a fim de fazê-lo compreender os princípios basilares sobre os quais a obra pretende se apoiar, especialmente por adotar um modelo ficcional que se desviava um pouco do tradicionalmente conhecido romance de costumes.

4 Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo: a advertência da poesia

O Público o julgará; tanto melhor se ele o despreza, porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta.

(DIAS, 1846, p. 6).

Na *Divina Comédia*, Dante Alighieri inicia sua jornada ao Paraíso fazendo uma recomendação expressa aos leitores, advertindo-os sobre os riscos de acompanhá-lo nessa última jornada, em especial aqueles que estavam em “pequenina barca”:

Ó vós que em pequenina barca estais,/ e o lenho meu que canta e vai,
ansiados/ de podê-lo escutar, acompanhais,/ voltaí aos vossos portos
costumados,/ não vos meteis no mar em que, presumo, perdendo-me
estarieis extraviados. (ALIGHIERI, 1998b, p. 19).¹

A metáfora náutica alude claramente aos leitores despreparados que, na iminência do risco de extravio, deveriam retornar “aos portos costumados”, em lugar de prosseguir na leitura da obra que, de acordo com o poeta, seguia por águas nunca (d)antes navegadas. A natureza mais hermética do “Paraíso” não permitia, portanto, leitores ingênuos, sem determinada bagagem de conhecimentos ou mesmo sem inteligência e sensibilidade adequadas para a compreensão do universo simbólico proposto nessa terceira parte do livro. Sem dúvida, mesmo para os leitores mais assíduos de Dante, o “Paraíso” continua sendo um desafio imaterializado frente à celebração da grandiosidade imagética do “Inferno”.

A fórmula dantesca “Ó vós que” repete-se em outras partes do poema, ora chamando a atenção para leitores ideais que poderiam compreender mais profundamente seus versos: “Ó vós que tendes o intelecto são/ olhai a doutrina que se esconde/ sob o véu dos versos estranhos”(ALIGHIERI, 1998a, p. 75); ora advertindo os menos audaciosos sobre os perigos no caminho: “Lançai fora toda a esperança, ó vós que entraí” (ALIGHIERI, 1998a, p. 37).

¹ Retomamos a obra de Dante Alighieri na perspectiva de “prefácio integrado” (GENETTE, 2009, p. 147).

Esses recursos apelativos ao longo da obra funcionam como uma espécie de guia dos leitores na jornada da escrita, advertindo sobre os vários modos de compreensão do poema e testando a capacidade de prosseguirem na leitura/aventura. De modo semelhante, os guias de cada parte da *Divina Comédia*, além de advertirem o poeta, desempenham o papel de orientar a caminhada do escritor e da escrita.

Compreender que o diálogo com os (prováveis) leitores já se encontrava presente numa obra do século XIV, como a *Divina Comédia*, embora num outro contexto, nos faz refletir sobre a importância da inserção do leitor, no plano ficcional ou imagético, na obra literária. Com essa intenção, ao revisitarmos três prefácios da lírica romântica brasileira, procuraremos avaliar de que modo os poetas estabelecem contato com seu público e projetam um leitor ideal.

A escolha do prólogo dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, e dos dois prefácios da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, pretende rastrear primeiramente a encenação emotiva de ambos os poetas e, fechando os estudos acerca dos prefácios, analisar pontualmente a advertência alvaresiana, feita à maneira de Dante, apresentada aos leitores na segunda parte da *Lira*.

O papel relevante atribuído a Gonçalves Dias e a sua primeira obra é consensual na crítica literária brasileira. Sem dúvida, Dias constrói uma poesia de alta qualidade, que desenvolve temáticas nacionais, caras ao movimento romântico, sem se render à fatuidade do tempo, exprimindo o vigor dos seus versos com muita originalidade.

Tratando-se de obra de estreia, o escritor ainda não podia avaliar previamente qual recepção teria do público e, em especial, da crítica. Embora houvesse a tensão de estreante, o prólogo da obra inicia-se com certa confiança: “Dei o nome de *Primeiros cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas” (DIAS, 1846, p. 5); que, paradoxalmente, é desmentida em seu desfecho: “O Público o julgará; tanto melhor se ele o despreza, porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta” (DIAS, 1846, p. 6).

A conclusão “trágica” do prólogo compõe o jogo cênico dos autores românticos, entre a descrição dos grandes feitos do livro e a exposição das inquietações do autor. No caso de Dias, o desfecho surge como uma advertência aos leitores da conclusão drástica que a rejeição da obra poderá

causar: o abandono da carreira poética. Acabar com a vida “desgraçada” de Poeta equivale a transformar os “primeiros cantos” em últimos, desfazendo a expectativa com que havia encetado a apresentação do livro.

Há alguns motivos para considerar a parte final do prólogo destoante em relação ao seu conteúdo geral. No corpo do texto, o poeta delinea sua poética, que difere dos excessos dos seus contemporâneos, justificando com muita segurança a não adoção de um critério temático na organização da obra: “não têm unidade de pensamento entre si” (DIAS, 1846, p. 5). Em outro trecho, enfatiza a escolha de recursos métricos e estilísticos da obra: “Muitas delas [poesias] não têm uniformidade nas estrofes, porque desprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificação portuguesa, e usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir” (DIAS, 1846, p. 5).

Embora Genette (2009, p. 179) destaque a aparente necessidade de “mostrar uma unidade, formal ou mais frequentemente temática” na concepção de ideias dos autores de prefácios originais, Gonçalves Dias parece contrariar, à primeira vista, esse princípio ao falar sobre a falta de “unidade de pensamento” ou de unidade formal dos versos. Curiosamente, é a própria falta de unidade que estabelece o marco regulador da obra, sendo a multiplicidade o princípio unificador a ser defendido no prefácio.

A expressividade do verso é, segundo o prólogo, a via principal da poesia gonçalvina e se sobrepõe às formas ou aos temas. A intenção do autor se coaduna com uma proposta que visa ao conluio entre a reflexão e a inspiração, ao afirmar que deseja “Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão” (DIAS, 1846, p. 6).

O autor apresenta-se seguro de si e demonstra muita convicção acerca do processo de construção do livro. A primeira quebra de expectativa surge quando, ao referir-se à motivação da escrita dos poemas, o autor afirma tê-los escrito para si mesmo, não para outrem: “Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei se agradarem, e se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto” (DIAS, 1846, p. 6).

Há, portanto, um estranhamento do leitor, sumariamente ignorado no processo de construção dos poemas, uma vez que os românticos admitem a inspiração a partir de um ponto de vista subjetivo, centrado no “eu”. Contudo, não se pode ignorar no trecho o uso das reticências, que, de uma forma velada, parece sugerir certo desprezo pelas opiniões alheias, como uma aparente suspensão da *captatio benevolentiae*.

O complemento da frase volta-se mais uma vez para o olhar subjetivo, revelando o prazer como elemento resultante da escrita. Curiosamente, o prólogo gonçalvino parte de um princípio egocêntrico, virando as costas para o leitor e, logo em seguida, importando-se com seu julgamento, a ponto de considerar o fim da “desgraçada” carreira de poeta caso houvesse o desprezo do público.

Essas idas e vindas reiteram o jogo cênico dos prólogos, marcado por uma cumplicidade, ora buscada, ora ressentida com o leitor. A grande contradição romântica encontrava-se no próprio ato de publicar aquilo que só poderia adquirir importância e sentido no âmbito do privado, do extremamente pessoal. Sem dúvida, a literatura romântica exigia esse desnudar-se publicamente como parte da encenação do “eu” diante do mundo, como se a obra fosse o espelho de sua alma.

Álvares de Azevedo também entra no jogo dos românticos ao compor o prefácio da primeira parte da *Lira dos vinte anos*,² mostrando-se como um poeta iniciante e pedindo desculpas ao público. Acresce-se o diálogo com Gonçalves Dias, que é manifesto logo no parágrafo inicial: “São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpa-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor” (AZEVEDO, 2000, p. 120). Referir-se a “primeiros cantos” e ao “sabiá” era prontamente uma alusão ao título da obra gonçalvina e ao seu poema mais conhecido: “Canção do exílio”.

A homenagem inicial a “Canção do exílio” é burlada no desfecho do prefácio, quando o autor nega o olhar patriótico e nacionalista do poema de Dias, escolhendo, antes, a mãe como elemento de adoração no lugar da pátria, como vemos na citação escolhida pelo autor: “Se a pátria é adorada, a mãe não é mais digna de veneração” (AZEVEDO, 2000, p. 120). O primeiro poema do livro de Álvares entregava à mãe a primazia da homenagem, desfazendo a intenção nacionalista tão celebrada pelos seus contemporâneos.

O tratamento dado ao leitor demonstra ampla cumplicidade, tanto na forma de tratamento – “ó meus amigos” –, quanto na partilha íntima da musa do poeta, que segue semidesnuda ante os olhares do público, que é obrigado a amá-la pela carga pessoal nela contida e por abrigar os primeiros

² O texto que compõe, na atualidade, o prefácio da primeira parte da *Lira dos vinte anos* aparece, originalmente, na segunda edição da obra entre os textos inéditos de Álvares de Azevedo (1862, t. III), introduzindo os poemas que iriam compor, anos mais tarde, a terceira parte da *Lira dos vinte anos*.

e últimos cantos do poeta: “despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração – ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 120).

As únicas reticências que surgem no texto também vão contradizer o prólogo de Dias: “São as páginas despedaçadas de um livro não lido...” (AZEVEDO, 2000, p. 120). O leitor tem aqui valor essencial, uma vez que o “livro não lido” constitui a pior sentença dada a uma obra. A necessidade do acolhimento do público torna-se condição necessária para a vitalidade da poesia e, conseqüentemente, do poeta.

O prelúdio amoroso entre autor e leitor no primeiro prefácio da *Lira* expõe o excesso sentimental do livro. Há um triste alento no canto do poeta, que tange apenas a “lira interna”, uma vez que o instrumento original, segundo diz, apresenta-se “sem cordas”. O universo visionário e platônico se revela nessa primeira apresentação, mas esta é apenas uma das faces da medalha, que será revelada integralmente, mais adiante, no segundo prefácio da obra. Não se pode, portanto, confiar no semblante melancólico dessa encenação inicial. Os inadvertidos leitores, comovidos pela dor do poeta, vão ser solapados no segundo ato da obra.

5 À guisa de conclusão: a metaliteratura no segundo prefácio da *Lira*

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor,
como se não lesse essas páginas, desti-
nadas a não ser lidas. Deus me perdoe!
assim é tudo! até os prefácios!

(AZEVEDO, 1853, p. 106).

O segundo prefácio da *Lira dos vinte anos* é, dos nossos textos românticos fundadores, aquele que realiza, com argúcia, a cesura com o panorama literário de seu tempo, ao criar uma marca autoral e fazer da literatura o discurso “infame” que, no sentido foucaultiano, subverte/denuncia as regras. O prefácio não só traz uma nova perspectiva em relação à primeira parte da *Lira dos vinte anos*, como também inaugura outra concepção de arte no cenário romântico brasileiro. Opondo-se às vogas de consolidação do caráter nacional através da literatura e à exacerbação do sentimentalismo na poesia, a obra de Álvares de Azevedo cede espaço para

questionamentos de outra ordem. Discute-se a condição de produção da poesia, reconhecem-se a existência e a necessidade de manifestar diferentes estados poéticos, além da constituição dual do ser humano e da arte.

O caráter propedêutico do prefácio é corroído pela instauração de um intervalo entre os dois mundos trazidos contrastivamente no livro de poemas: o visionário e o prosaico. Desse modo, o prefácio realiza uma espécie de suspensão no espaço discursivo, constituindo-se um limiar ficcional mais complexo entre a obra e o público.

A advertência ao leitor une a ironia cervantina, de utilizar a forma para negá-la, à dualidade da arte romântica, baseada na teoria dos contrastes de Victor Hugo. A duplicidade se faz presente, além disso, na escolha das fontes literárias. As referências corroboram a tensão que constitui o Romantismo, na sua divisão dilacerada entre corpo e alma, o grotesco e o sublime. Os personagens Ariel e Calibã, da peça *A tempestade* (1611) de William Shakespeare, D. Quixote e Sancho Pança, do romance de Miguel de Cervantes, simbolizam o idealismo da criação artística e a matéria prosaica que alimenta a arte, cujo enfrentamento é uma das discussões realizadas pelo prefácio azevediano.

O choque a ser vivido pelo leitor “ao voltar a página” (AZEVEDO, 1853, p. 104) se equipara à “queda” do poeta na terra. Autor e Leitor se defrontam com uma nova realidade para a arte poética, portanto a necessidade dos esclarecimentos do prefácio. A dualidade entre as aspirações sublimes e o sentido prático da existência se refletem na condição cindida do poeta e da poesia, conforme se refere ao assunto: “Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia” (AZEVEDO, 1853, p. 104-105).

Desse modo, é concedido ao leitor um guia para a leitura do livro, à maneira de Dante, elucidando e defendendo a noção da arte como a “harmonia dos contrários” e, concomitantemente, legitimando a coexistência do mundo platônico da primeira parte com a “sátira que morde” da segunda parte.

Há no texto de Álvares de Azevedo um aspecto diferencial importante em relação aos prefácios cervantino e hugoano. O “catálogo” de nomes não é sonogado, como na burla do Prólogo de *Dom Quixote*, ou do inflamado libelo do *Prefácio ao Cromwell*. O juízo negativo de que as citações servem para impressionar o público e/ou para aumentar o peso do livro não é posto em

questão no texto azevediano. As inúmeras referências no prefácio da segunda parte da *Lira* apontam para que se incorpore a tradição literária universal, fazendo com que a literatura brasileira tenha um horizonte temático e formal mais amplo, mesmo num momento de fundação literária nacionalista.

Em literaturas de tradição mais consolidada, a insurgência contra modelos esgotados é de extrema relevância, conforme vimos com Miguel de Cervantes e Victor Hugo. No Brasil, a presença tão evidente e predominante do cosmopolitismo, por meio das várias referências europeias, constitui a “rasura” do discurso azevediano e possui um peso significativo no contexto de valorização de temas nacionais.

Entretanto, não se pode descartar por completo, no prefácio, a insubordinação aos modelos repetidos e exauridos. Negando-se ser original no tratamento do tema da “binomia” em arte, o autor aponta que esse tópico possui maior relevância do que a “moda” sentimental que inundava a própria obra e o Romantismo em geral: “perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René” (AZEVEDO, 1853, p. 104).

A conhecida estratégia dos prefácios de rebaixamento da figura autoral, que desvia a atenção da opinião pública e torna mais potente o ataque às convenções estabelecidas, marca presença no texto azevediano. O “cérebro mais ou menos de poeta” cria a imagem de modéstia para a voz autoral, expediente comum para conservar o respeito do público, apesar das oposições ao gosto comum. O cansaço em relação ao derramamento subjetivista torna-se a mola propulsora para a condenação da mediocridade em arte, preocupação constante nessa cruzada realizada pelos prefácios contra a vulgaridade artística: “dessa poesia de arremedo que anda na moda, e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetastros” (AZEVEDO, 1853, p. 104).

O peso erudito que, porventura, a citação de tantas fontes poderia conferir ao texto é contrabalançado pelo humor que permeia o prefácio. Uma fina ironia está incutida na rejeição aos paradigmas que alcançavam sucesso de crítica e de público, sendo esta última dissimulada pelo convite gentil e atencioso ao leitor para a “entrada num mundo novo” (AZEVEDO, 1853, p. 103). A proposta persuasiva de adentrar uma “pátria de sonhos” (AZEVEDO, 1853, p. 103), livre de regras, extravasa os limites do contexto imediato, sejam as produções nacionalistas ou sentimentais, sejam as expectativas

restritas do público. A ressalva final questiona a validade do prefácio e o fornecimento de uma chave de leitura para a obra.

Conforme vimos, todos os prefácios aqui analisados servem não apenas como chave de leitura fornecida pelo autor, mas também como espaço de passagem entre o contexto literário e a obra. Como a inscrição na entrada do “Inferno”, de Dante, há a marcação de certas condições de “entrada” do leitor nesse universo autoral. As imagens criadas a respeito do autor e do leitor são ambíguas, uma vez que o prefácio lida com dois desígnios paradoxais: atrair o público ao mesmo tempo em que se critica seus gostos e expectativas. Assim, ora os leitores são benevolentes e fiéis amigos, ora são uma turba insensível à grandiosidade da obra estreada; ora os autores são os assinalados pela inspiração/reflexão ou, então, meros rabiscadores de páginas desprezíveis.

Na provocação da advertência de Álvares de Azevedo encontra-se a brecha para pensar o prefácio para além de anteparo de uma obra, mas como um gesto discursivo rico que congrega tanto o contexto de publicação, quanto a arte ficcional/poética, longe da pura referencialidade.

Referências

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Inferno*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998a. v. 1.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Paraíso*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998b. v. 3.
- ASSIS, M. de. *Ressurreição*. 1. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00212500#page/6/mode/1up>. Acesso em: 12 abr. 2017.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853. v. 1. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00238700/002387_CO_MPLETO.pdf. Acesso em: 12 abr. 2017.
- AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 1. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5063>. Acesso em: 28 jul. 2019.

AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 2. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5029>. Acesso em: 28 jul. 2019.

AZEVEDO, M. A. A. de. *Obras*. 2. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. v. 3. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5040>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

BORGES, J. L. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DIAS, G. *Primeiros Cantos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00634200/006342COMPLETEO.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2017.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 9. ed. Lisboa: Nova Veja, 2015.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HANSEN, J. A. Forma romântica e Psicologismo Crítico. In: CUNHA, C. A. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 9-23.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACEDO, J. M. *A moreninha*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1844. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01067000#page/11/mode/1up>. Acesso em: 12 abr. 2017.

NOVO Dicionário Eletrônico Aurélio. Curitiba: Editora Positivo, 2004. CD-ROM. Versão 5.0.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 03 de dezembro de 2019.



Além do livro: tradução e criação em *Poemóbiles* e outras mídias

Beyond the Book: Translation and Creation in Poemóbiles and Other Media

Marina Ribeiro Mattar

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
marina.rmattar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3879-7775>

Resumo: Este artigo objetiva investigar o livro-objeto *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, dando enfoque ao seu modo de produção – enquanto criação – e seus produtos de transcrição ou tradução criativa. Por meio do conceito de transcrição de Haroldo de Campos e desdobramentos das teorias de tradução de Jakobson na teoria de transposição semiótica de Julio Plaza, sugeriu-se a leitura dos poemas VIVAVAIA e REVEЯ e demonstrou-se como eles materializam-se em diversas mídias e propostas de tradução, seja pelo próprio Augusto de Campos ou por outros artistas. Conclui-se que a tradução criativa atualiza o objeto poético de forma verbivocovisual e proporciona uma maior mobilização dos sentidos na apreensão das obras.

Palavras-chave: *Poemóbiles*; Augusto de Campos; transcrição.

Abstract: This article aims to investigate the book object *Poemóbiles*, by Augusto de Campos and Julio Plaza, focusing on its mode of production – as creation – and its products of transcreation or creative translation. Analyzing Haroldo de Campos's concept of transcreation and Jakobson's translation theories in Julio Plaza's semiotic transposition theory, the reading of the poems VIVAVAIA and REVEЯ was suggested and it was demonstrated how they materialize in various media and translation proposals, by Augusto de Campos himself or by other artists. It is concluded that the creative translation updates the poetic object verbivocovisually and provides a greater mobilization of the senses in the apprehension of the works pieces.

Keywords: *Poemóbiles*; Augusto de Campos; transcreation.

1 Introdução

Os poetas concretos do grupo *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, apresentaram em seus textos críticos, teóricos e em toda sua produção artística e literária um cuidado com o uso da página. Influenciados pela invenção de Mallarmé, em *Un coup de dés* (1897), buscavam a tridimensionalidade através de experimentos com a forma e a estrutura do poema. Assim, a princípio pensando em uma ruptura com o verso, rompeu-se a página, o livro, o objeto – evidenciando a ideia de história inacabada, que, segundo Plaza (2003, p. 2), é uma “espécie de obra em perspectiva, que avança, através da leitura, para o futuro”.

Assim, é a partir da ruptura com a página, no lance inaugural de Mallarmé, que a estrutura do espaço passa a ser repensada na poesia. “Quando se fala estruturalismo, fala-se também entre nós do ‘famoso poema de Mallarmé’, como coisa consabida e indiscutível”, diz Campos (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 23).

O poema, publicado primeiramente em revista, usava os espaços em branco como um *signifiant silence*; vislumbra a possibilidade do poema como partitura; fazia uso da tipografia e dos diferentes tamanhos das letras para criar ritmo e entonação, assim como indicar a ideia central e as partes adjacentes do poema, dando forma e estrutura.

Para os poetas concretos paulistas, o uso da palavra *estrutura* deriva do conceito definido pelo princípio gestáltico de que “o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 177).

O uso da estrutura com a qual Mallarmé compõe o poema mais emblemático do fim do século XIX provém da comparação com a música, pela exploração da tipografia e da diversidade de tamanhos e “motivos”, como em uma partitura – uma composição com o espaço e o silêncio da página.

Sobre os tipos, Mallarmé explica no prefácio do livro: “a diferença entre a impressão como motivo dominante, secundário e adjacente dita a importância da emissão oral” (MALLARMÉ, 1897 *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 178). Seu poema apresentado em folha dupla mostra que o espaço “intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou retorna, aceitando a conciliação com outras”

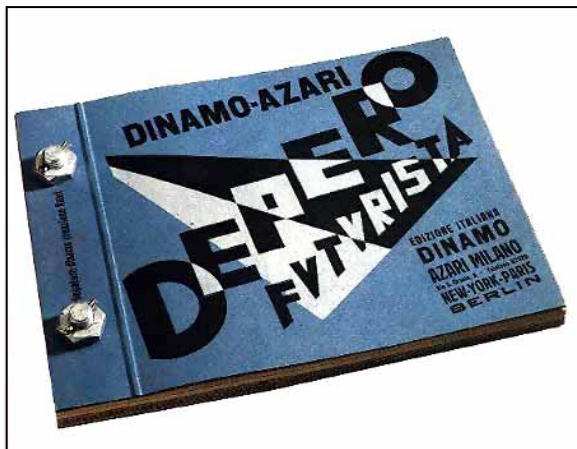
(MALLARMÉ, 1897 *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 178).

O feito de Mallarmé alteraria toda a história das artes visuais atrelada à literatura e à poética do uso do livro. Com a virada do século, surgiram os manifestos modernistas e as correntes que viriam atribuir ao verso uma nova configuração, pautada não na sintaxe linear e, sim, na sintaxe ideográfica, como aconteceu no futurismo italiano, o cubo-futurismo russo e o Dadá.

O futurismo italiano, representado na figura de Marinetti, atribuía a “explosão” das diferentes tipografias, em diferentes tamanhos e cores na página à ideia de *parole in libertà*. A convencional sintaxe linear daria lugar ao caos tipográfico, que explorava visualmente novas dimensões para o texto, mas também sons e ruídos, com o uso de onomatopeias e referências aos sons da vida moderna (guerras, automóveis, máquinas).

A princípio, a página teria sido o ponto inaugural da ruptura, “mas a revolução proposta por Marinetti não se limitava à superfície da página: o próprio objeto livro deveria expressar o pensamento futurista” (GARCIA, 2006, p. 287). Acredita-se que o primeiro livro de artista tenha sido uma encadernação excêntrica, amarrada com dois grandes parafusos e duas porcas em uma primorosa composição tipográfica, feita por Fortunato Depero, em 1927 (FIGURA 1). Segundo Garcia:

Provavelmente o primeiro livro de artista a incorporar elementos plásticos inusitados numa estrutura de códice, Depero futurista foi chamado pelos futuristas de “o primeiro livro mecânico”. Cinco anos após o lançamento do livro de Depero, surge o que talvez tenha sido o signo definitivo da Idade da Máquina – o primeiro livro impresso em folhas de metal: *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche*, de Marinetti. Publicado pela Litolatta, editora especializada em livros de metal. (GARCIA, 2006, p. 287).

FIGURA 1 – Capa de *Depero Futurista* (1927), de Fortunato Depero.

Fonte: Bolted Book¹

Essa aproximação do objeto do livro ao objeto de arte criou um campo novo de experimentação para as vanguardas. Textos menos convencionais requeriam suportes mais inovadores. Segundo Plaza (2003, p. 5), as épocas sempre apresentam formas conservadoras e inovadoras, sendo essas últimas as que “projetam o futuro através do caráter de inacabado que apresenta para um possível leitor”. É o caso da introdução de *Poetamenos* (1986), em que Augusto de Campos lamenta a falta de “luminosos e filmletras...” para materializar o poema, deixando aberta a possibilidade de novas edições, versões, traduções ou até mesmo a “atualização verbivocovisual” (CAMPOS, 1986, p. 65).

Para os poetas concretos, tanto a página quanto o livro interessavam, mas também tudo que ia além disso. Os primeiros poemas, em 1956, apareceram nas exposições em poemas-cartazes, na ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta. Mais adiante, em 1974, Augusto de Campos e Julio Plaza produziram livros-objeto, *Poemobiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976); com Moysés Baumstein produziram poemas holográficos (1980); além do uso do vídeo, do clip-poema em *flash*, do *videomapping*, luminosos e esculturas. A tridimensionalidade estava na

¹ Disponível em: <http://www.boltedbook.com/> Acesso em: 21 jun. 2019.

estrutura, fosse impressa em um quadro bidimensional ou pudesse expandir – a tensão já existia.

Assim, tomou-se o conceito de transposição intersemiótica de Jakobson, no qual o autor entende a tradução como transposição de semas do sistema semiótico verbal para um outro sistema de natureza distinta como ponto de partida teórico para análise dos produtos do livro-objeto *Poemóbiles* (1974). É a partir da ideia de Jakobson sobre aspectos da intraduzibilidade que buscaremos nos poemas e traduções apresentados as camadas de sentido que as transposições podem denotar, levando em consideração aquilo que o teórico chamou de *creative transposition*. Como demonstra o autor:

[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1985, p. 72).

Considerou-se também a releitura do conceito de Jakobson feita por Julio Plaza (2003), de que há a interpretação de signos verbais por meio de outros sistemas de signos. Assim, propõe-se considerar as diferentes edições de poemas de Augusto de Campos, em especial as que aparecem no livro-objeto *Poemóbiles* (1974), em diferentes suportes e linguagens, como possíveis traduções. Da mesma forma, adicionado ao conceito de Jakobson, o conceito de *transcrição*, de Haroldo de Campos, que em diálogo com o próprio Jakobson e Walter Benjamin, sugere que a tradução vá além da equivalência entre as línguas e que seja um trabalho de recriação, em que o produto final é um arranjo de forma e conteúdo, pautado na “caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática paramórfica voltada para o redesenho da função poética” (CAMPOS, 2013, p. 104).

A ideia de recriação de Haroldo de Campos é relevante para pensar a tradução intersemiótica ou transposição intersemiótica, uma vez que a tarefa de traduzir traz consigo uma reapresentação do objeto e, com isso, a possibilidade de “reatualizar o passado no presente” (PLAZA, 2003, p. 5), em um projeto que considera a iconicidade do texto estético como “*médium* por excelência da operação transcriadora”, uma vez que “traduzir a iconicidade do signo implica recriar-lhe a ‘fiscalidade’, a ‘materialidade mesma’” (CAMPOS, 2013, p. 85).

Assim, tanto nos interessa analisar como materializa-se o mesmo poema em diversas mídias, quanto como a tradução atualiza o objeto poético, trazendo novas recepções e interpretações a ele. Para isso, partiremos do contexto de produção de *Poemóviles*, por apresentar edições ou traduções de poemas mais emblemáticos de Campos, como REVER² e VIVAVAIA e também, como nos sugere Mckenzie (2018, p. 24), para dar enfoque “ao estudo histórico da feitura e do uso de livros e outros documentos”.

2 *Poemóviles*: uma poesia além-livro

Poemóviles (1974) é um produto da parceria de Augusto de Campos com o teórico e artista visual Julio Plaza. Classificado como poema-objeto/livro-objeto, a obra conta com 12 poemóviles, que se apresentam como poemas visuais, tridimensionais e interativos, na medida em que o leitor precisa “manipular/mobilizar” as folhas soltas para ler o livro.

Além disso, o livro não apresenta costura, o que altera a convenção sobre a linearidade da leitura e da organização do próprio códice. Outra característica de *Poemóviles* é que a leitura do livro se dá por meio da mobilização das dobras e cortes do papel. A poesia concreta já não vê o poema como um texto que comunica, mas como a “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema, há o poema” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 79).

Logo, *Poemóviles* não é um livro que possa ser “fotocopiado”, em razão de sua tridimensionalidade, o que acabaria por suprimir a semântica presente no ato de abrir/fechar como parte da leitura, que se dá também por meio da performance dos signos “em movimento”.

Em 1968, Plaza produziu a obra *Objetos* e pediu a Campos para escrever uma introdução crítica sobre a obra. Em resposta, Campos produziu *Abre/Open*, um dos poemas que deu início à série *Poemóviles*. Sobre o projeto de *Objetos*, Campos afirma:

² Optamos por grafar o poema como está referenciado na antologia poética *Viva vaia: poesia 1949-1979* (CAMPOS, 1986, p. 199).

Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. (CAMPOS, 2013, p. 82).

Esse caráter ousado de escultura funciona bem para tiragens muito baixas, mas para livro, um projeto assim tão delicado e minucioso, poderia encontrar muitos percalços pelo caminho. O livro foi publicado em 1974, em formato 15x21 cm, com tiragem de mil exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984.

A reedição de 1984 foi financiada por um grupo de diplomatas jovens, interessados em literatura moderna. Em entrevista a Reifschneider, Arnaldo Caiche Oliveira, um dos diplomatas na época, comenta que, depois de conversarem com Augusto de Campos, decidiram fazer uma reimpressão de alguma obra que estivesse sem editora. Oliveira conta:

Explicou [Augusto] a dificuldade de editar aquela obra, porque era necessário um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóBILE. Os editores fugiam do projeto como diabo da cruz, porque o custo de edição era simplesmente insustentável. A menos, claro, que um mecenas decidisse bancar a fundo perdido a edição. (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 307).

Em 2010, o selo Demônio Negro, da editora Annablume, se encarregou de produzir a terceira edição. O selo comandado por Vanderley Mendonça, tradutor e tipógrafo, tem em seu catálogo obras que requerem um cuidado artesanal. Para a terceira edição, Mendonça foi preparando os exemplares aos poucos, em novembro de 2010, data do lançamento, foram 220 exemplares; 100 em janeiro de 2011; 50 em fevereiro; e outros 110 em março. Para 2018, após problemas com os direitos autorais do livro, Mendonça lançou a quarta edição do livro-objeto, produzindo 200 exemplares.³ O editor também é responsável pela produção e distribuição de outros livros de artista de Campos, como *Colidouescapo*, e *Reduchamp*, este último em parceria com Plaza.

³ Informações obtidas por contato direto com o editor, via e-mail, em 2018 e 2019.

Poemóviles teve uma tiragem excepcional para um livro de artista. Em sua quarta edição, o projeto – que beirava o impossível anos atrás – pareceu resistir ao tempo, podendo ser fruto de sua carga de inovação poética e material, como também do reconhecimento da poesia concreta e de sua poética. Para Machado (2011, p. 185, grifo nosso), o livro-objeto carrega em si:

autênticos poemas concretos: sintéticos, espaciais, de temática impessoal (não lírica), estruturados por meio da justaposição direta de vocábulos, não pela organização sintática e sintagmática dos termos. A sua dimensão **intersemiótica** decorre do fato de os referidos poemas serem, de igual modo, esculturas verbais que pressupõem o movimento para se realizarem.

O uso do movimento pode denotar, citando Schapochnik (2004, p. 2), “o papel das formas materiais na construção do sentido na operação da leitura”, o que acontece de maneira radical na poesia concreta e em *Poemóviles*, especificamente, mas também em outros produtos de Campos, que nascem da prática experimental e de vanguarda. Para o autor, “artífices e tecnologias são mediadores que possibilitam a passagem da realidade conceituável do discurso para a materialidade”, o que proporcionou a Campos “rever” sua obra nas diversas versões que fez de seus poemas e em traduções de outros artistas e escritores, que na possibilidade de usar novos meios de materialização mantém a circulação viva dos textos e objetos.

3 *Poemóviles* e outras mídias

Como já mencionado antes, Augusto de Campos usou os mais diversos suportes e mídias para a criação de seus poemas. A parceria com outros artistas possibilitou a Campos dar materialidade tridimensional às suas obras poéticas, coisa que em 1953 já ambicionava, como nos mostra na introdução do livro *Poetamenos*, publicado a cores na revista *Noigandres 2*: “mas luminosos, ou filmlétrás, quem os tivera!” (CAMPOS, 1986, p. 65).

Em 1953, as tecnologias disponíveis eram muito limitadas, o acesso a elas era restrito e com pouco recurso ficava quase impossível pensar em uma edição em seis cores, como fizeram na época. A impressão de *Poetamenos* (a revista saiu em 1955) foi feita em uma tipografia, com uma tiragem de 100 exemplares, em razão do custo e da dificuldade do projeto.

Em 1954, Décio Pignatari fez uma leitura do poema no V Curso Internacional de Férias de Teresópolis e, em 1955, o grupo Ars Nova interpretou poemas do livro no teatro Arena de São Paulo. Assim, “refutavam-se as críticas, à época, centradas na impossibilidade de oralização dos textos. Os poetas responderam com um *portemanteau* joyceano: a poesia é verbivocovisual” (AGUILAR, 2005, p. 288).

Em 1973, Caetano Veloso propõe uma versão para o poema *dias dias dias*, gravando-o. A música que leva o título do poema é distribuída no EP que acompanha o livro-objeto *Caixa Preta* (1975). Embora não se trate de musicalização, uma vez que Veloso faz uma leitura do poema, a passagem de um texto escrito para a gravação de voz configura-se como uma transposição intersemiótica, uma vez que há entonações, elevações, supressões sonoras; o timbre, o ritmo e a impostação vocal são elementos da fala e não da escrita, necessitando, assim, outro suporte (o EP, nesse caso) e alterando a recepção da obra.

À parte sua produção com outros artistas, é com o livro-objeto *Poemóbiles* que alguns poemas mais emblemáticos de Campos ganharão versões/traduições renovadas e formalmente distintas de reproduções dos poemas em outras mídias. Assim, mais do que uma atualização do suporte em si, em *Poemóbiles* há “apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens que dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas” (PLAZA, 2003, p. 12), pois nele as linguagens interagem pela comunicação das formas.

Partindo para uma análise dos poemas do livro que aparecem também em outras mídias, propomos investigar os aspectos materiais e semânticos de VIVAVAIA e РЕВЕЯ, levando em consideração as diferenças e semelhanças de suas diferentes versões, pautando no processo de tradução intersemiótica a renovação dos modos de apresentar e apreender a estética dos poemas.

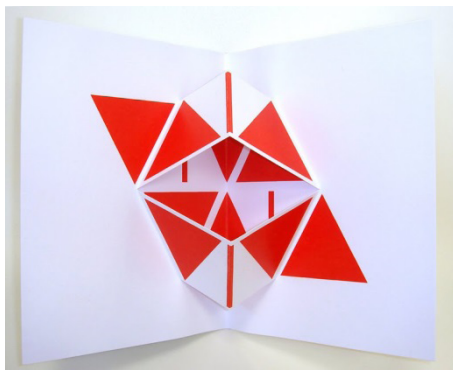
4 VIVAVAIA

O poema apresentado primeiramente sobre a página bidimensional, em 1972, aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelogramo, nas cores branco e vermelho. A primeira versão, lida de cima para baixo e da esquerda para a direita traz a inscrição VAIATIVIVA, porém foi intitulado pelo poeta como VIVAVAIA, sugerindo a leitura de baixo para cima. O tipo-poema, como comunicação das formas das letras, está virado 45 graus à esquerda,

composto de seis triângulos correspondentes às letras “V” e “A” e a linha à letra “I”, mostrando-se como uma estrutura de perfeito espelhamento, denotando “uma diferença que não se elimina, uma correspondência que se revela” (JACKSON, 2004, p. 25).

No poemóble VIVAVAIA (FIGURA 2) a estrutura pop-up traz um desenho espelhado no centro, enquanto na inscrição por dentro tem-se o texto assimétrico. A leitura, se for feita de cima para baixo, sempre é VAIATIVIVA, enquanto na parte interna é VIVAVAIA. Essa camada interna traz ao poema algo que até então estava implícita na estrutura: fazer com que o olhar parta de VIVA, sem que o leitor tenha que transpor a leitura de baixo para cima. Esse círculo fechado em si, cria um *looping* infinito, traduzindo a ligação dos termos, de forma *verbi-voco-visual*, aplicada à ideia de transposição intersemiótica de Pignatari (1975, p. 161) em que a “sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos”.

FIGURA 2 – Poemóble VIVAVAIA



Fonte: Pinterest.⁴

Outra transcrição que o poema teve foi em vídeo-poema realizado pelo poeta, ensaísta e artista visual André Vallias (“REVER” REVISTO, 2016). VIVAVAIA foi criado em homenagem a Caetano Veloso, em razão do II e III Festival de Música Popular Brasileira, que, em 1967, representou ‘viva’ com a apresentação de Veloso de “Alegria, alegria” e Gilberto Gil “Domingo no parque” e, em 1968, a ‘vaia’, com a apresentação de

⁴ Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/377739487479860663/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Veloso com Os Mutantes de “É proibido proibir” e Gil com os Beat Boys, apresentando “Questão de ordem”.

Vallias utiliza a combinação entre operações, nos eixos do sintagma e do paradigma, que, segundo Jakobson (1985, p. 40-41) acabam por fornecer a cada signo linguístico dois grupos de interpretantes, um relacionado ao código e outro ao contexto. No vídeo, há tanto a “relação interna” com o código, quanto a “relação externa” com a mensagem. O primeiro está ligado ao par paranomástico VIVA – VAIA e à manipulação do tipo-poema e o outro ao contexto de produção do poema, fazendo referência ao episódio do Festival.

Com o uso dos elementos sonoros (com aplausos e vaias) na passagem de um estado a outro (de viva à vaia e seu inverso), Vallias traduz código e mensagem do poema. Por meio do movimento das letras, faz com que ele seja desenvolvido de modo “mais completo”. O que é possível prever no suporte bidimensional se faz concreto no ambiente digital, multimodal. Revisto em outra mídia, é possível trazer ao poema mais camadas de significados, como Vallias fez, usando recursos sonoros.

5 REVEЯ

A primeira impressão de REVEЯ está no livro-poema *Equivocábulos*, de 1970. Ele se apresenta impresso na página bidimensional e em uma folha transparente solta no livro, que é costurado. O ponto central do poema é a letra “V”, que compõe VEЯ nos dois sentidos, assim como REVEЯ. O leitor é levado a ver e rever o signo ensimesmado, em uma leitura infinita, que nunca se esgota – prática comum na poética de Campos. Prática essa que acaba por corroborar não só o fazer poético, mas também as ideias concretas de revisão da tradição literária, como nos casos da tradução de poetas provençais por Augusto de Campos, textos clássicos do grego por Haroldo de Campos e até mesmo as traduções dos estudos de semiótica de Peirce por Décio Pignatari, em uma tentativa de não só resgatar textos do passado, mas sugerir novas formas de lê-los. Para Plaza (2003, p. 30), “leitura, tradução, crítica e análise são operações simultâneas”, e integramos aqui, também, a criação poética.

O poema ganhou uma transcrição na Exposição realizada pelo Sesc sobre a obra de Campos. Um letreiro em neon azul foi instalado em

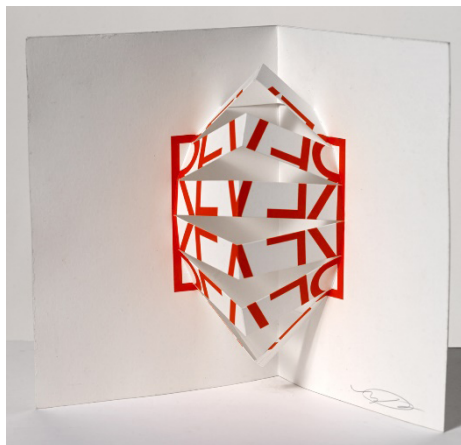
uma das paredes da antiga fábrica onde hoje é o Sesc Pompeia. A escultura revela o caráter espelhado da palavra ВЕЯ, em movimento para ver outra vez: РЕВЕЯ. A versão em neon, em sua estrutura, lembra muito a versão bidimensional apresentada primeiramente em 1970. No entanto, traz em si a questão do *locus*. Fora do livro, o poema ganha nova dimensão, suporte e estética que “enclausurado” em *Equivocábulos* não ganharia.

O poema também apresenta uma transcrição em *clip-poema*, disponível no site do autor. A palavra *rever* também carrega o significado de sonhar, em francês. No entanto, para Perloff (2013, p. 132) a versão em clip-poema está longe de “conter imagens oníricas, visuais ou verbais”. O que aparece é a centralidade no “v”, disposto no poema em uma faixa dupla azul e verde e outra vermelha e verde. A palavra “dispara como um foguete barulhento” “(PERLOFF, 2013, p. 132), uma vez que na versão digital é possível usar o som, ele se torna repetitivo, sendo tocado até o infinito se o leitor não o fizer parar. Para a autora, os ecos com a palavra *ever* e *never*, do inglês, reiteram essa “palavra eterna, que invade ruidosa” a contemplação do poema e atrapalha, o que seria para ela, um “sono tranquilo”, do Rever como sonho (PERLOFF, 2013, p. 132).

Como apontou Menezes (1998, p. 117), por vezes, o uso da nova tecnologia é, no fundo, para colocar a própria poesia concreta “como uma verdadeira arte do futuro, inacessível, idolatrável”, e se tornaria “canhestra quando observamos que a forma dos poemas é a mesma pensada e resolvida tão bem na folha de papel, como feito em quatro décadas”.

Na versão de *Poemóviles*, o poema РЕВЕЯ (FIGURA 3) está espelhado tanto na horizontal quanto na vertical. Os cortes da página fragmentam o poema, apresentando-o dentro de um retângulo que expande seu exterior afora. O movimento necessário de abertura da página se completa com o movimento do olhar; com a página aberta é preciso ver e rever muitas vezes, uma vez que os cortes parecem transformar as letras em formas geométricas. A fragmentação do poema revela cortes e linhas, que se distinguem fortemente da primeira versão. Dado isso, tem-se que em uma tradução intersemiótica “os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2003, p. 30).

FIGURA 3 – PoemóBILE REVEЯ



Fonte: Blombo.⁵

Em 1987, por meio dos experimentos em holografia de Plaza e em parceria com Moysés Baumstein, Campos expõe REVEЯ 1 e 2 (FIGURA 4), na Exposição Idehologia, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em São Paulo. Os experimentos com holografia eram muito limitados à época, em razão de seu custo. Plaza, como docente da Universidade de São Paulo, submeteu um projeto de pesquisa à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), a fim de angariar recursos para pesquisar e expor obras em holografia. Segundo Plaza, “um único holograma no formato 70 por 50 centímetros custava por volta de US\$ 1 mil naquela época” (CAMINHOS..., 2002, p. 99).

⁵ Disponível em: <https://www.blombo.com/en/rever>. Acesso em: 21 jun. 2019.

FIGURA 4 – Holografia de REVEЯ, apresentada na Exposição Idehologia, 1987



Fonte: Youtube.⁶

A associação entre arte e tecnologia interessava muito à poesia concreta, pois se mostrava como um passo rumo ao futuro da poesia. Experimentar outros suportes e pensar o poema em outros meios fazia parte de um programa de reinvenção do signo, que possibilitava vê-lo sob diversos ângulos. Não só um fim em si, o uso de outras mídias era também uma forma de estudar o signo, as possibilidades do poema, sua multiplicidade e o percurso de criação poética que passa por uma análise do poema e uma análise da mídia. No caso do holograma:

a imagem registrada ganha profundidade: é possível ver atrás dos objetos que estão na frente da imagem. Cada ponto do holograma guarda informações gravadas de uma infinidade de pontos de vista de uma imagem, permitindo que o cérebro reconstrua o efeito tridimensional original. [...] A tridimensionalidade, as diferenças de cor e volume, a multiplicidade dos ângulos de visão, o ponto de fuga, a fragmentação da imagem em diversos planos, a dança dos relevos, o obscurecimento e a dissolução das imagens encantaram os artistas que conheceram essas possibilidades de trabalho em artes plásticas. (CAMINHOS..., 2002, p. 99).

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6LCzgWykNIY>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Já na transcrição de Diego Ribeiro e Diogo Damásio (FIGURA 5), da série CTRLVIDRO, os artistas visuais exploram a potencialidade espelhada do poema para materializá-lo apenas pela metade. Não há outros registros do uso do espelho como suporte para apresentação de REVEЯ. Aqui, há uma alteração no ato de ler, pois também demanda um posicionamento espacial do leitor perante o poema. Dependendo do ângulo de visão, tem-se um desenho que se revela, como algo que complementa o signo VEЯ, que só é possível de alcançar a partir da prática concreta de ver, revelando a trajetória ver-rever. Assim,

a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo (PLAZA, 2003, p. 30).

FIGURA 5 – Transcrição de REVEЯ com adesivo em vinil aplicado sobre espelho, por Diego Ribeiro e Diogo Damásio (2013).



Fonte: Behance.⁷

6 Considerações finais

A poesia concreta buscou, em diversos meios, modos de invenção do poema. Com o uso das tecnologias de impressão, como a tipografia e a serigrafia, produziu poemas-cartazes e livros que figuraram em mostras e exposições de vanguarda nacionais e internacionais.

⁷ Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/13345929/CTRLVIDRO>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Fundamentalmente, este artigo analisou aspectos da história de *Poemóviles*, sua produção, distribuição, circulação e recepção; de sua estrutura, a partir da sua materialidade, e da análise dos poemas, sugerindo interpretações e leituras; da articulação entre a poesia concreta e o livro-objeto, para mostrar a relação das áreas na composição dos livros e perceber como esses elementos estão integrados – o que objetivou ressaltar a importância da prática da poesia concreta brasileira e mundial para a arte em livro.

Pela análise dos poemas, notou-se um grande uso do isomorfismo, aliado à técnica ideogramática de composição e do uso do movimento, o que ajuda a criar percursos e desdobramentos então impossíveis em suportes de duas dimensões, mas já presentes em suas estruturas para ganhar transcrições e traduções que pudessem renová-los.

No âmbito da edição, Augusto de Campos e Julio Plaza revolucionaram a história da arte do livro no Brasil, com o feito de *Poemóviles* (1974) e seus poemas tridimensionais e *Caixa Preta* (1975), que continha poemas, objetos e um EP de Caetano Veloso. Mas, para além da página, os poemas de *Poemóviles* ganharam transcrições em vídeo, holografia, escultura, instalação e outras mídias.

Por seu caráter tridimensional, a poesia concreta antecipou o que se veria com as novas tecnologias, abrindo caminho para um uso de outras mídias em literatura. Neste trabalho, mostrou-se um pouco os modos e meios de aparição dos poemas de *Poemóviles* em diferentes suportes e como o uso do suporte auxilia na construção de uma leitura mais ampliada e na busca por uma poesia mais atualizada, que é capaz de criar uma linguagem do presente e do futuro.

Referências

“REVER” REVISTO. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (11 seg). Publicado por André Vallias. Disponível em: <https://vimeo.com/177815507>. Acesso em: 21 jun. 2019.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005.

CAMINHOS distintos: tecnologia e intervenção popular resultam em bons projetos nos anos 80 e 90. *Pesquisa Fapesp*: Edição Especial 40 anos, São Paulo, p. 99-101, jun. 2002. (Caderno Humanidades: Artes Plásticas). Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/06/28/caminhos-distintos/>. Acesso em: 21 jun.2019.

CAMPOS, Augusto de. Poesia entre: de *Poemóviles* a Reduchamp. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). *Julio Plaza*: Poética-Política. Porto Alegre: Fundação Vera Chave Barcellos, 2013. p. 76-85.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*: poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo. de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos. Cotia: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Caixa Preta*. São Paulo: Edição de autor, 1975.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóviles*. São Paulo: Annablume, 2010.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 285-296, 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.285-296>

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o *trompe-l'oeil* da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 11-35.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

MACHADO, L. *Poemóviles*: dupla autoria, realização única. *Texto poético*, [s. l.], v. 11, p. 1, 2011.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura*: Poesia concreta e visual. São Paulo: Editora Ática, 1998.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. Nova Linguagem, Nova Poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 159-171.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias Becker. Arte e invenção: a materialidade do concreto. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, a. XVIII, n. 69, p. 247-256, out.-dez. 2011.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos tipógrafos. In: *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, Rio de Janeiro, nov. 2004. Rio de Janeiro: FCRB-UFF: PPGCOM-UFF: LIHED, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/Z2LLwm>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 04 de dezembro de 2019.



Vidas secas e o ensaio de interpretação social: uma comparação com Os sertões

Vidas secas and the Social Interpretation Essay: A Comparison with Os sertões

Ricardo Luiz Pedrosa Alves

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade,
Curitiba, Paraná / Brasil

ricardopedralves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9319-0779>

Resumo: O artigo analisa de modo comparativo o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e o ensaio de interpretação social *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Através da comparação das estratégias compositivas e narrativas presentes nos dois livros, como o “narrador sincero” de *Os sertões* e o uso do indireto livre em *Vidas secas*, o artigo mostra aproximações e diferenças entre os dois clássicos brasileiros. Também são comparadas as perspectivas intelectuais que orientam o romance e o ensaio, no cientificismo de Euclides da Cunha e na perspectiva sociologicamente crítica adotada por Graciliano Ramos. O artigo ressalta as diferenças também na perspectiva social dos autores, através da análise da representação da violência institucional do Estado nas duas obras. As análises foram realizadas com o apoio de discussões presentes em Willi Bolle, Luís Bueno, Antonio Candido, Miriam Gárate e Luiz Costa Lima, entre outros.

Palavras-chave: *Vidas secas*; *Os sertões*; ensaio de interpretação social; narrador sincero; indireto livre.

Abstract: The article compares Graciliano Ramos’ novel *Vidas secas* and Euclides da Cunha’s social interpretation essay *Os sertões*. By comparing the compositional strategies and the narratives present in both books, such as “the sincere narrator” in *Os sertões* and the use of free indirect speech in *Vidas secas*, the article shows approximations and differences between the two Brazilian classic works. The intellectual perspectives that guide the novel and the essay are also compared, regarding Euclides da Cunha’s scientificism and in the sociologically critical perspective adopted by Graciliano Ramos. The article also highlights

the differences between the authors' social perspective analysing the representation of the institutional violence performed by the State in both works. The present analysis took as theoretical background the works by Willi Bolle, Luis Bueno, Antonio Candido, Miriam Gárate and Luiz Costa Lima.

Keywords: *Vidas secas*; *Os sertões*; social interpretation essay; sincere narrator; free indirect speech.

1 Apresentação do problema

O objetivo de fundo deste artigo é pensar na possibilidade de uma leitura do livro *Vidas Secas*, publicado em 1938 por Graciliano Ramos (1994), que o compreenda como uma espécie de correlato ficcional rural dos ensaios de interpretação social publicados na mesma década. Para tanto, porém, não o comparamos aqui diretamente aos ensaios do mesmo período, de estudiosos como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda ou Caio Prado Júnior, mas sim ao ensaio fundador da discussão da identidade nacional que é *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2002), publicado em 1902. Afinal, se os ensaios dos anos 1930 discutem diretamente com as interpretações mesológicas e raciais da virada do século, a elas se contrapondo em nome da análise social e histórica, também a literatura, em particular no “romance de 30” (BUENO, 2006), discutirá diretamente com as heranças naturalistas, também a elas se contrapondo. As relações mais umbilicais com o ensaísmo do período estão, na verdade, presentes aqui como subentendidos para a própria concepção da voz narrativa do romance de Graciliano Ramos. Assim, relacioná-lo em contraponto a um ensaio fundador como *Os sertões* significa ter uma melhor indicação quanto à disposição do ensaísmo social na narrativa de *Vidas secas*. Não se faz aqui a aposta da reescrita, como em parte manifestada por Willi Bolle ao relacionar o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, aos ensaios de interpretação social (BOLLE, 2004). O pesquisador parece postular uma reescrita crítica (portanto, estruturante da ficcional), por parte de Guimarães Rosa, do ensaio *Os sertões*, e também num diálogo cerrado de Rosa com toda a linhagem de ensaístas posteriores a Cunha (como Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda). Penso que o conceito de reescrita pode soar restritivo, como no trecho “*Grande sertão: veredas* pode ser lido como um processo aberto contra o modo como o autor de *Os sertões* escreve a história” (BOLLE, 2004, p. 35).

Não se põe aqui em discussão o argumento de serem de fato divergentes as concepções históricas dos dois livros, o que não significa necessariamente que a escrita do romance se tenha feito em função do ensaio de interpretação. Ainda que Bolle desenvolva a contento a noção de forma literária como incorporação interna dos problemas externos, particularmente centrando sua análise no monólogo dialogado do jagunço letrado que é Riobaldo, o que nos interessa no seu argumento é justamente a possibilidade de reavaliação de uma obra literária a partir do estabelecimento de relações intertextuais (o que sempre se deve equilibrar pela ida dialética ao propriamente histórico). Assim, tomaremos como baliza na nossa investigação de *Vidas secas* essa afirmação mais acurada de Bolle, sugerindo a leitura por contraste:

Não está em jogo, bem entendido, nenhuma relação causal, genética ou determinista entre as duas obras, algo que possa ser empiricamente comprovado, mas uma afinidade eletiva, uma relação intertextual, cujo pano de fundo são dimensões mais abrangentes, como a questão do gênero ‘retratos do Brasil’ e um presumível ‘projeto emancipatório’ da literatura brasileira. Assim concebido, o método comparado e contrastivo pode se tornar um procedimento heurístico bastante frutífero nesta análise e interpretação do romance de Guimarães Rosa. (BOLLE, 2004, p. 30).

Em que medida propomos aqui a leitura comparativa de *Os sertões* e *Vidas secas*? Em duas dimensões: uma, da aproximação entre eles, e outra, da diferença. A primeira dimensão, que os aproxima, reside numa certa coincidência de objeto, o sertão e o sertanejo. De fato, nos dois livros as personagens do sertão são os sertanejos anônimos. Não exatamente anônimos em *Vidas secas*, uma vez que ali a questão do nome (como no caso de Fabiano) está diretamente relacionada à discussão da humanidade do vaqueiro (se é bicho ou se é homem). No livro de Euclides da Cunha, ainda que Moreira César e o Conselheiro sejam construídos a partir dos paradigmas naturalistas, numa distorção retórica por sua vez muito adequada ao caráter que se quis apresentar de tais “personagens”, também elas marcadas pela distorção, o que mais ressalta é o aspecto do anonimato concebido no trato dos sertanejos: todos são jagunços (a palavra vem pejorativamente), e sobre os senhores de terra e os chefes de bando não há quase comentários do narrador. O foco de Cunha é o vaqueiro-sertanejo-crente, tomado como essência.

Também assim acontece em *Vidas secas*, e a grande diferença, já aqui adiantando nosso argumento, ocorre no modo de enunciação desse sertanejo, como que incorporado à voz narrativa. Na narrativa de Graciliano Ramos, o patrão, o letrado, os poderosos, em suma, são figuras ausentes. O que não significa que não estejam enunciados como contraponto social implícito à condição genérica dos sertanejos. Em Euclides da Cunha, pelo contrário, a motivação é naturalista, da ordem do atavismo, e os sertanejos são os afetados. Além disso, existe ainda um outro ponto de aproximação entre os dois livros, situado na composição dos antagonistas imediatos desses sertanejos anônimos. Tanto os soldados de Canudos quanto o Soldado Amarelo de *Vidas secas* são apenas sertanejos fardados, iguais no pensamento e nas ações asselvajadas. E em ambos (nos soldados de Canudos e no Soldado Amarelo), manifestam-se (na ponta das relações sociais, portanto) a crítica à instituição da violência legitimada estatalmente. As personagens em cena, deste modo, são muito próximas nos dois livros.

A outra dimensão que nos leva à leitura comparativa é a da diferença, e está concebida aqui como substituição de paradigmas, do biológico-geológico para o econômico-social, persistindo, porém, em ambos, um ponto de aproximação, de mais difícil discussão, e não a pretendemos encetar no escopo deste artigo: os dois livros não abdicam do julgamento moral, possível pela autoridade da voz legítima, a do intelectual que discute a nação. Sendo assim, importa-nos mostrar como o paradigma de Cunha não abdica da narratividade que margeia o ficcional, ao fazer interagir duas essencialidades construídas: a mesológica e a biológica, postas em drama na terceira parte do livro. Por sua vez, o romance de Graciliano Ramos, ao adotar uma voz narrativa com amplo uso do indireto livre, permite que o pensar sertanejo seja conduzido por uma espécie de ausência de narrador, no entanto (e paradoxalmente) também muito presente. O que nos permite conceber o procedimento como uma espécie de ensaísmo de base interpretativa social e econômica, em seu teor principal, como inerente a *Vidas secas*.

Procederemos, para tanto, a uma leitura mais ampla do modo como Euclides da Cunha concebeu o sertão e o sertanejo, para, a seguir, tentar uma discussão mais cerrada sobre o romance de Graciliano Ramos. Por fim, teceremos conclusões a partir de um exemplo rápido: o trato da discussão institucional nos dois livros.

2 Euclides da Cunha e a dificuldade do “narrador sincero”

Euclides da Cunha passava longe da solução obrigatoriamente urbana em sua utopia política. Começemos por uma declaração de nostalgia romântica do autor, em carta de 1907:

A vida entre nós, como já te disse noutra carta, mudou. Há um delírio de automóveis, de carros, de corsos, de banquetes, de recepções, de conferências, que me perturba – o que me atrapalha em meu ursismo incurável. Dá vontade da gente representar a ridícula comédia da virtude, de Catão, saindo por estas ruas de sapatos rotos, camisa em fiapos e cabelos despenteados. Que saudade da antiga simplicidade brasileira... (CUNHA *apud* GÁRATE, 2001, p. 78).

Não só a vida comercial em Manaus (ou no Rio de Janeiro) o enervava: como se vê, também o aspecto do teatro social urbano o desagradava, bem como o fenômeno da multidão. O paradoxal é que tal atitude, em geral redundando num esteticismo de base rural, combina perfeitamente com a perspectiva cientificista também advogada por Euclides da Cunha. Para Nicolau Sevcenko (1983), a questão se resolve pelo modelo de humanismo presente em *Os sertões*: o humanismo “cosmopolita” em contraposição ao “frívolo” então em voga. Temos, desse modo, não exatamente a eleição do rural como guia do progresso. Pelo contrário, é de um aspecto da suposta pureza natural da ruralidade que se trata, uma energia que a também suposta frivolidade urbana deixou que se perdesse. Essa superioridade natural, por sua vez, é a expressão de uma voz mesológica, a do sertão. Em Euclides da Cunha a topografia é um elemento político. O sertão é espaço da identidade, e isso provavelmente por não ter uma história, digamos, espiritual. Um espaço virgem, portanto, a ser submetido à destruição e ao hesitante planejamento sob tábula rasa do engenheiro-escritor.

A concepção de mundo dos autores do período ainda não permitia que concebessem em termos estritamente sociais o funcionamento das relações humanas. O que parece ocorrer é uma valoração moral do modo de vida, seja urbano ou rural, num arranjo complicado com o paradigma científico. O que se persegue em Cunha parece mais da ordem de uma solução paradoxal: a “simplicidade” do rural aplicada às relações sociais urbanas. Estaríamos diante de uma eleição prévia (ainda que despercebida em suas consequências pelo autor) da cordialidade como arranjo social

necessário a uma determinada interpretação da identidade nacional? Para nos aproximarmos mais do problema, é importante verificar como no autor se resolve a constituição da imagem do popular. Por exemplo, o autor analisa versos populares de Canudos como rimas desvairadas (partindo de um cientificismo psiquiátrico aplicado à expressão simbólica) que, além disso, seriam formalmente frágeis (o que se pode ler como um esteticismo formal de molde neoclássico). De qualquer forma, o que se deduz daí é um olhar de cima com relação ao popular, particularmente esse de extração rural. O “Hércules-Quasímodo” não deixa de ser uma sugestão nítida da própria impossibilidade de tomar esse ser como projeção para o futuro nacional. O pressuposto racial era ainda o da epistemologia eugênica europeia, e esse popular miscigenado só teria futuro quando depurado de sua metade “quasímota”. Ao descrever os versos de Canudos, o autor rompe com a unidade sociolinguística estreita que mantém em todo *Os sertões*. O olhar do cientista implica (menos desenvolvimento nos aspectos sociais) carregar nas determinações naturais: é um procedimento que o conduz “à realização de um drama em que os personagens são os próprios agentes naturais” (SEVCENKO, 1983, p. 131) Nesse sentido, a determinação social conta menos do que a natural. Podemos falar em personificação natural (que vai dos aspectos mesológicos aos “atavismos” genéticos).

Mesmo assim, persiste para Euclides da Cunha o problema do enquadramento, afinal, se o próprio sertão escapa à definição geofísica de Hegel, o que não dizer da mestiçagem ternária diante de um esquema importado baseado no binarismo? Esses objetos diferenciados, o sertão e o sertanejo, exigem do escritor soluções também inéditas diante de seu arcabouço cientificista. Podemos pensar aqui que uma das soluções foi a da dramatização narrativa que se efetua aos poucos n’ *Os sertões*. Estaríamos, portanto, na solução contrária do que pretendemos demonstrar quanto a *Vidas secas*. O falso problema que nos parece ser a discussão quanto a uma determinação de gênero para o livro de Euclides da Cunha (ficção ou não ficção?), pode ter um melhor encaminhamento se pudermos mostrar que, em paralelo à modificação ideológica que o próprio objeto e a experiência com ele ocasionaram (para além dos dados informativos de segunda-mão, aqueles inicialmente usados, como os relatos das expedições que voltavam derrotadas) – uma vez que parece consensual que o autor tenha mudado o ponto-de-vista e o teor de afetividade em relação aos sertanejos rebelados

(bastando para isso a simples comparação entre seus artigos iniciais, quando detectava no movimento um foco de rebelião do atraso monárquico com base na ignorância rural, com o próprio teor simpático presente na redação final d’*Os sertões*) – em paralelo deste modo com essa mudança ideológica ocorre também um encaminhamento do protocolo de leitura que avança do épico descritivo da primeira parte para um crescendo dramático de grande poder ficcional, no qual o próprio narrador chega a se colocar como personagem. Esse teor narrativo de certo modo se precipita com a entrada em cena, na segunda parte, desse outro do escritor que é o sertanejo. Quando escreve sobre um estouro de boiada, por exemplo, Euclides da Cunha ultrapassa a mera descrição de base antropológica (com bastante ênfase documental, no plano da atualidade jornalística) usada ao tratar da vaquejada e dos costumes sertanejos (como na comparação entre o sertanejo e o gaúcho, observados como lâminas genéticas sob comparação), para chegar afinal à articulação narrativa de inspiração ficcional. Articulação ensaísta de inspiração ficcional que só ganha destaque pleno, porém, quando da terceira parte do livro.

Não significa que Cunha tenha tentado a literatura ficcional, no entanto. A hierarquia é mantida: a sua é uma obra de ciência, ainda que uma ciência modificada no momento expositivo (e não no investigativo, necessariamente), afinal, apenas a ciência é considerada capaz de lidar corretamente com a realidade. A contradição é inevitável entre a inferência científica e a crítica ao exército (porta-voz da civilização frívola concentrada na Rua do Ouvidor do Rio de Janeiro), conforme propõe Luiz Costa Lima (1997). Nossa hipótese é de que essa dificuldade retórica foi resolvida em correlato ficcional (com um dos seus centros na construção – à maneira de personagens ficcionais – das figuras de Moreira César e do Conselheiro). Ocorre que isso não resolve o problema, antes o esconde. Ambiguidade que vai além, portanto, do impasse entre informações mesológicas e raciais para explicar questões sociais.

O impasse central que se lê é justamente o da solução narrativa de inspiração ficcional para resolver questões de informação não ficcional, os dados da realidade histórica. O nome desse falseamento vem como sintoma na própria defesa da obra, e se chama “narrador sincero”. Quando a apresenta, Cunha se propõe como o “narrador sincero”, inspirado em Hippolyte Taine, o que, como discute Lima (1997, p. 34), significa o uso de duas teorias para dois argumentos distintos, o racial e o social. Para o que

nos interessa, o problema maior está no esforço retórico com que Euclides da Cunha constrói sua argumentação. Para Taine, ao contrário, a retórica estaria distante das possibilidades científicas da própria história. O esforço de totalização empreendido pelo ensaísta brasileiro não se completa por estar construído na empostação. É também Lima (1997, p. 99) quem nos aponta a inversão: “em vez de ‘a raça, o momento, o meio’, a terra, o homem, a luta.” Se no estudioso europeu a totalidade se resolvia por unidades cada vez maiores (culminando no “meio”), em Euclides da Cunha ela se completa pela dramatização, isto é, por uma solução de matriz ficcional. Funciona, a nosso ver, como se as duas primeiras partes, uma de totalização mesológica (macro) e outra de aproximação genética (micro), fossem postas em ação na terceira parte do ensaio, fazendo com que o livro fundador da discussão sobre a identidade nacional tivesse solução correlata à ficcional (também assim é o modo pelo qual o autor “resolve” a pureza genética dos sertanejos, ao encenar o isolamento de bandeirantes na região, em tempos imemoriais) a partir de dados extremamente documentais, ainda que submetidos a ampla carga retórica (não foram poucos os críticos literários que extraíram verdadeiros alexandrinos em *Os sertões*).

Ao citar o “narrador sincero” de Taine, Euclides da Cunha o faz, portanto, parcialmente, e de acordo com seus interesses, numa perspectiva na qual o objeto extravagante (o sertão e o sertanejo) implicou na adoção sincrética da teoria importada. O principal do argumento do pensador europeu parece se concentrar na simultaneidade entre a investigação social e a naturalista. Ocorre que o francês Hippolyte Taine ficou conhecido como uma das fontes de legitimação do próprio naturalismo literário, e o autor brasileiro o contrariaria justamente através da carga retórica que imprime a *Os sertões*. Vejamos o que diz uma analista dessa influência:

No naturalismo, segundo Taine, a ciência e a literatura são, portanto, idênticas – ou pelo menos pretendem sê-lo. O campo de operações do fisiólogo é seu laboratório e o objeto material de seus estudos, as cobaias e/ou a clínica humana. Já o campo de operações do escritor naturalista é a sociedade e o ser humano, com seu temperamento, inteligência e caráter, o objeto material de seu estudo. Esta identidade resume o chamado “determinismo sociológico” de Taine ao qual Émile Zola uniria o método experimental de Claude Bernard. (LEMOS, 2000, p. 44).

Não é o que ocorre em *Os sertões*. Algo destoa do projeto estrito da separação de estilos. Por exemplo, o trágico que há no seu discurso escapa do mero conflito entre homens e forças incognoscíveis, embora isso se resolva tão somente no plano do narrador, ele sim, onisciente e dotado do instrumental positivista para detecção das leis que regem as tais forças inexoráveis. Sevcenko postula que Euclides da Cunha teria abdicado totalmente da criação de enredos típicos da ficcionalização, rejeitando o literário. Numa leitura do protocolo de intenções do ensaísta, de fato é o que acontece. A lição naturalista é a repetida por ele na proposta do “narrador sincero”: captar o máximo de realidade com o mínimo de ficção (aquilo que Jorge Amado, três décadas depois, enfatizaria na nota que antecede o romance *Cacau*). Não é o que acontece, entretanto, se tomarmos desde episódios isolados como o próprio encaminhamento da temporalidade do livro, sem contar a construção retórica das personificações naturais. A dramatização foi a saída para a correção das categorias importadas diante de uma realidade extravagante. Quando vê, portanto, o sertanejo como “um forte”, Euclides da Cunha o está propondo como matéria poderosa (ainda que informe) para a edificação da nacionalidade. Para ficarmos na tipologia biológica (datada, naturalmente), o que interessa no sertanejo é o genótipo (as características inerentes: “é um forte”) e não o fenótipo (a aparência do fenótipo, seus dados bárbaros, como o fato da raça “forte” estar inevitavelmente condenada ao massacre civilizatório). Uma boa síntese da questão pode ser lida no clássico Dante Moreira Leite:

Embora o regionalismo literário não interesse diretamente à ideologia do caráter nacional brasileiro, deve ser aqui mencionado porque, em certos momentos, quase chega a uma concepção geral do brasileiro e de suas atitudes básicas. A obra de Euclides marca um desses momentos, pois tende a uma nítida oposição entre o litoral e o sertão, como se neste estivesse o brasileiro autêntico, enquanto o primeiro estaria destinado à decadência. Por isso é que Euclides fala no vaqueiro ou sertanejo como “o cerne vivo” ou “rocha viva” da nacionalidade. (LEITE, 2007, p. 278).

Euclides da Cunha narra julgando o crime de Canudos. Importante notar que, antes do livro, o autor se posicionava a favor da campanha militar, o que impõe uma contradição a *Os sertões*, onde há um *mea culpa*. O “narrador sincero” proposto no livro (um narrador que estabelecesse

empatia com os dois lados) é desmentido pelo preconceito resultante da narrativa. Bolle diz ser pouco convincente essa dupla perspectiva (dos vencedores e dos vencidos):

Como foi observado pela crítica, o autor de *Os sertões* apresenta “dois discursos sobre o sertanejo”. Por um lado, um ensaio científico, fortemente preconceituoso; por outro lado, uma narrativa épica, em que os “jagunços” são estilizados em heróis tragicamente extintos. Elogiar essa dupla poética como uma qualidade estética é problemático, pois, em termos retóricos, ela representa uma moral dúplice. (BOLLE, 2004, p. 38).

Euclides da Cunha foi ambíguo: legitimou cientificamente o massacre, mas heroicizou os derrotados. A sinceridade do narrador cai por terra na medida em que ele não se questiona enquanto intelectual-narrador. O “crime fundador” do Brasil moderno é justificado. Vejamos, pois, como essas questões socialmente estruturais se resolvem no romance de Graciliano Ramos.

3 Graciliano Ramos e a dificuldade do indireto livre

Para não perdermos o mote, podemos iniciar pela última questão: o narrador de *Vidas secas* se questiona enquanto autoridade? Trata-se de questão complexa e depende basicamente de duas dimensões: uma, a dimensão formal (o próprio enquadramento da voz narrativa); outra, a dimensão cultural (o engajamento intelectual materialista a partir de um lugar elocutório marcado pela ênfase na investigação sociológica da realidade, tal como foram os anos de 1930 no Brasil e em particular no ciclo de romances nordestinos). Idealmente, seria no relacionamento entre as duas dimensões que talvez pudéssemos captar o ponto de vista quanto ao objeto, o sertão e o sertanejo, indicado no romance de Graciliano Ramos. Ou seja, investigar em que medida o ficcionista corrobora ou não aquela perspectiva de Euclides da Cunha para a qual sertão e sertanejo são, ao mesmo tempo, espaço de ignorância e elemento positivo de brasilidade. Para fins deste artigo, no entanto, nos contentaremos com a primeira parte do problema, discutindo apenas algumas características da voz narrativa do romance.

Uma afirmação mais apressada nos conduziria ao seguinte: o romance de Ramos em nenhum momento eleva a família sertaneja a ícone

da brasilidade. Isto é, haveria ali uma visão desencantada com relação às possibilidades do rural enquanto “cerne vivo” da nacionalidade. É o que se deduz, por exemplo, da leitura de Luís Bueno (2006) com relação à totalidade do “romance de 30”. Mas talvez haja aí também um falso problema, uma vez que a própria concepção culturalista, de um lado, e materialista, de outro, que tomaram conta dos ensaios brasileiros de interpretação social no período (e também das narrativas de ficção), combinadas à demanda mais imediatamente política do período (de engajamento explícito à esquerda ou à direita), implicam que a utopia (presente no Modernismo, por exemplo) se tenha esvaziado, como defendeu João Luiz Lafeté (2000). O resultado, nos romances iniciais de Graciliano Ramos, é justamente o da explicitação quanto à desconfiança do próprio narrador. De *Caetés a Angústia*, estamos às voltas com narradores que se apresentam e se justificam, numa operação que combina autodepreciação a um sutil enredamento autojustificatório. Em *Vidas secas*, no entanto, a operação se modifica, ainda que talvez não o seu resultado.

O que há em *Vidas secas* quanto à voz narrativa? A adoção de uma elocução com base no uso do indireto livre tem, no romance, expressão de apenas um lado (o das personagens, que pensam e falam por ela), já que o narrador está aparentemente ausente do procedimento (ele não se identifica). Será mesmo assim? A discussão envolve o ponto de vista da voz narrativa, se é que há algum. Tal discussão será feita aqui por um acompanhamento mais cerrado do próprio movimento narrativo do livro, destacando especialmente a complexidade no uso do “discurso indireto vivo” (MOURÃO, 2003, p. 118). Queremos pensar o indireto livre como a formulação ficcional de uma consciência sociológica do romancista, mas que não se transforma em sociologia sob forma literária, como usualmente se fez no Brasil nos anos 30, e particularmente após a publicação de *Cacau* e à eclosão dos valores do Realismo socialista. Foi apenas em *Vidas secas* que o procedimento se torna sistemático, destoando tanto da ficção onisciente de nomes como Jorge Amado quanto da própria redescoberta da primeira pessoa como estratégia realista (opção particularmente explorada por Graciliano Ramos nos romances anteriores). E como “Baleia” foi o primeiro dos contos a ser publicado com essa perspectiva narrativa, a relação estabelecida ali entre animalização e humanização ganhou corpo e de certo modo foi formulada também para as personagens humanas, todas no limite entre aqueles dois

polos em relação. Naturalmente, a questão traz o seguinte problema: por que não podem ter voz própria aquelas personagens? Vejamos o que escreveu Antonio Candido:

Graciliano Ramos usou um discurso especial que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. (CANDIDO, 2006, p. 150).

O que se tem é justamente um problema de representação. Afinal, o indireto livre aponta para uma solução possível para as fraturas sociais que envolvem o intelectual que narra e aquele miserável que é narrado? Seria a resolução de um antigo dilema da literatura ficcional de cunho rural no Brasil, entre aqueles focos externo (como em José de Alencar, que sobrevoa as cenas e nelas intervém a todo instante) e interno (como em Bernardo Guimarães ou José Lins do Rego, que se propõem a falar “de dentro” da vida sertaneja)?

Começamos pelo título, com suas indicações não só de uma coletividade anônima (vidas) como da qualificação interpretativa da coletividade (secas), fato inusual nos romances do autor. Quanto à mudança do título, ela indica a passagem de um problema de enigma poético para uma proposta de interpretação social. “O mundo coberto de penas”, título inicial do romance, propõe um enigma poético ao leitor. Ao descobrir o que é o tal mundo coberto de penas, já quase no fim do romance, teria terminado ali o encanto do livro. Ao mesmo tempo, o leitor já entraria na obra pensando naquele problema do título. Achada a solução (as aves que indicam a Fabiano a volta da seca), o romance estaria explicado e talvez perdesse parte de seu interesse. Ao mudar o título, Graciliano Ramos faz uma operação dupla: seu romance passa a correlato ficcional de um ensaio de interpretação social e nacional de umas “fatias de vida” (como em Émile Zola). Por outro lado, indica-se também uma afirmação do procedimento realista, ainda que específico. As vidas secas, por serem justamente “secas”, apontam tanto para a interpretação social que o escritor brasileiro quis destacar no romance, quanto para a concepção de realismo (que não é o

fotográfico ou documentário), mas um realismo também ele “seco” (ou “agreste”, nos termos de Abel Barros Baptista), em que os mundos externo e interno são apanhados no mesmo fluxo:

Assim, o “livro agreste” não recebe o atributo por representar o Nordeste: antes retira do Nordeste, das condições e características que o tornam agreste, agressivo, inóspito, a dupla lição de *secura* e *acutilância*, de *depuração* e *empenhamento*, em função de uma finalidade que o Nordeste por outro lado impõe. O seco da paisagem é metáfora da agressividade necessária para agir sobre os homens que vivem condicionados pelo seco da paisagem. (BAPTISTA, 2005, p. 95).

Como articular prática política e prática estética? Ao mesmo tempo em que se solidariza com o drama das personagens, Graciliano Ramos estaria a exercer a crítica àquela situação. Que tipo de crítica é essa, porém, que destaca animalização de suas personagens, para sua incapacidade de falar ou pensar, para seus próprios comportamentos sociais (preconceito, superstição, preguiça, entre outros)? É uma estratégia “cordial” ou crítica? É um realismo que não abre mão do narrador, logo, que desconfia da objetividade burguesa da narração onisciente em terceira pessoa, de suposta objetividade e transparência; constitui-se um narrador que se questiona por operar pela fusão. Ao mesmo tempo, impõe-se tal narrador num mundo que supostamente não pode falar por si mesmo, ou seja, assume-se o romance como um realismo de mandato, de representação de uma voz não representada e, mais que isso, que não pode representar a si mesma ou, ainda, que não pode ser representada (mimetizada) nem sequer pelo próprio narrador. A distância social entra em cena, mas também o engajamento do intelectual.

Abre-se o romance com uma paisagem também ela seca: são cores puras, sem delineamento. O narrador, porém, exprime um centímetro de deslumbramento: “aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente” (RAMOS, 1994, p. 13). Que “a gente” é essa? Nada, de resto, deve ter delineamento, dos nomes inexistentes dos meninos à localização temporal. Há um absoluto apenas, a seca. O narrador parece estar o tempo todo querendo controlar sua matéria. Por exemplo, na questão Tomás da Bolandeira: de início, parece ser o narrador a comparar o andar de Fabiano ao modo da bolandeira. Na sequência, indireto livre e estamos com Fabiano: “Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?” (RAMOS, 1994, p. 14). E, mais à frente, o narrador esclarece que a comparação era de Fabiano e

não dele: “E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era” (RAMOS, 1994, p. 15). É num recurso estilístico de abordagem da “fala” de Fabiano que temos a confirmação de que era mesmo Fabiano que pensava no início: “para bem dizer seria dono daquele mundo” (RAMOS, 1994, p. 16). É este “para bem dizer” que indica Fabiano como autor da comparação com a bolandeira.

É curioso, por outro lado, que o narrador, ao descrever a paisagem, não assuma o ponto de vista dos sertanejos: tudo para ele é abstração (branco, preto, amarelo, azul, vermelho, verde). Os sertanejos, naturalmente, têm nome para tudo que os rodeia (o que não acontece com o narrador). Além da questão linguística há a do gestual, sempre comentada pelo narrador, que enfatiza ali o grotesco e o risível. Fabiano tem consciência social: ele é um bicho porque é um subalterno, um despossuído e dependente das manipulações daqueles que “sabem”. Ao mesmo tempo, é sendo um “bicho” que ele tem orgulho de si, é sobrevivente e cria os seus. O narrador faz todo o tipo de comparação: “Parecia um macaco”, “confundia-se com o cavalo” etc. E põe no pensamento de Fabiano as mesmas concepções: “precisavam ser duros, virar tatus”. O foco do antagonismo não é, no entanto, o patrão: é Tomás da bolandeira, sujeito respeitado sem ser violento, invejado por Fabiano por saber falar difícil e ao mesmo tempo desprezado pelas leituras supostamente inúteis. Quem é o inimigo: o patrão, as leituras, a seca? Ao fugir da determinação, Ramos articula com precisão a imprecisão da consciência fragmentada do senso comum, mas não abdica de correções aqui e ali, como que escapando do próprio indireto livre. A aderência entre narrador e personagem, tal como teorizada em Leopoldo Waizbort (2007, p. 209) foi a maneira ensaísta de Graciliano Ramos falar de um coletivo social, homogeneizando o discurso, o que não o impede das correções de autoridade.

No episódio da ida de Fabiano à cidade, o narrador não oferece nenhuma explicação para a prisão, a não ser as mesmas de Fabiano: a de que não sabe se comunicar e por isso foi preso. Uma frase como, por exemplo, “tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (RAMOS, 1994, p. 27) seria um pensamento de Fabiano ou uma intervenção do narrador? Pensamos que do narrador. Mais à frente, no indireto livre mais explícito: “Se lhe tivessem dado tempo, ele teria explicado tudo direitinho. Mas pegado de surpresa, embatucara” (RAMOS, 1994, p. 33). Ou, mais à frente, quando ouve um bêbado na cadeia e seu “falatório

desconexo”. De novo o narrador quer deixar claro que é Fabiano que está pensando ali: “Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede” (RAMOS, 1994, p. 35). De qualquer forma, o que fica para o leitor é sempre essa indecisão sobre quem está falando, se o narrador ou se a personagem. Que efeito isso tem para a ficcionalidade? Queremos sugerir que possa estar em jogo uma aposta ensaísta do narrador.

O narrador entra e sai da personagem, do bruto-sentimental que é Fabiano. Para além disso, a unidade do procedimento: o narrador imbricado nas personagens e imbricando-as em si. Apesar da grande presença do indireto livre, o narrador sempre retoma o controle. Narrador que nunca explica porque eles são tão toscos e pensam com tanta clareza linguística, ainda que os significados das ideias sejam obscuros ou não se completem: “como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se” (RAMOS, 1994, p. 59).

O narrador atenta para as questões de comunicação internas (entre a família) e externas (com a sociedade), mas seu foco principal é a da comunicação entre aquele que escreve (e aquele que vai ler o escrito) e os representados, as personagens do romance que representam os sertanejos reais. Logo, o foco do romance acaba sendo deslocado para uma discussão erudita, urbana, letrada, justamente a discussão da comunicação (e não, por exemplo, a discussão social). O capítulo “Inverno” é singular, pois o narrador faz o indireto livre com todos (incluindo Baleia), à exceção do mais novo (se repararmos, o mesmo acontece no capítulo dedicado ao filho mais novo). Todos, cada um a seu tempo, têm o pensamento “traduzido”.

Quanto ao ponto de vista do narrador, é interessante que ele critique o tempo todo o falar e o gestual de suas personagens. Acaba incorrendo num deslize. Numa das poucas falas em discurso direto (quase não há travessões no livro e quando os há é para interjeições ou vocábulos), quando Fabiano bebe na festa, aparece a seguinte fala, dirigida ao povo em geral: “– Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio? Apareça um homem” (RAMOS, 1994, p. 78). O narrador explica na sequência: “Lançava o desafio numa fala atrapalhada, com o vago receio de ser ouvido” (RAMOS, 1994, p. 78).

Em tal sentido é que podemos entender o posicionamento ainda moral, quase à maneira de Euclides da Cunha, por parte do narrador do romance. Um dos capítulos conta a negociação desigual entre Fabiano e o patrão, além de ressaltar habilidades de sinhá Vitória no trato com as contas. A impossibilidade de reação, na visão da personagem, não se deve aos dados citados pelo narrador no início, e sim à sua brutalidade e sua incapacidade de lidar com as palavras e os números. Além disso, dá-se destaque à condição passiva daquele que depende da terra para viver: é pegar ou largar, na concepção do patrão, que nem aparece. Cabe a Fabiano criticar o patrão, não ao narrador: o narrador se contenta com uma constatação inicial da incapacidade de reação autônoma do sertanejo.

Como vimos, em Euclides da Cunha o sertanejo é um “forte”, ainda que Quasímodo. Permanece ou se modifica em Graciliano Ramos essa opinião contraditória em relação ao sertanejo? Observemos uma intensa intervenção do narrador, que se dá quando diz, no meio do indireto livre em que Fabiano se debate sobre sua exploração: “Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia” (RAMOS, 1994, p. 96). Há aí uma crítica direta aos romances de propaganda, tão usuais após o sucesso de *Cacau*, de Jorge Amado, otimistas quanto às perspectivas da consciência de classe junto aos subalternos. Ao mesmo tempo, parece postular-se no livro de Graciliano Ramos a mudança social como condicionada por uma anterior mudança cultural: só livre da ignorância típica do mundo rural pode o sertanejo tomar consciência revolucionária. Não estamos, assim, muito longe da formulação de Euclides da Cunha. Ainda que Ramos tenha “dividido” a autoria dos pensamentos do romance com seus “bichos”, a formulação acima é inequívoca ao apontar a necessidade do intelectual como mediador cultural, organizador formal e institucional (sob a égide da cultura ilustrada e do conhecimento das leis sociais) de possíveis diálogos com o homem do campo. Entretanto, persiste certo estarecimento da diferença.

Na crônica “A propósito de seca” (RAMOS, 1971), Graciliano Ramos comenta que um estrangeiro que conhecesse o Brasil pela literatura acharia o Nordeste um Saara. É importante lembrar que, noutro texto publicado na mesma coletânea, “O fator econômico no romance brasileiro”, o romancista reclamava da falta de embasamento econômico, bem como de relações entre as classes, mesmo entre os principais de sua geração. Isso explica um pouco o papel distanciado dos poderosos e das instituições em *Vidas secas*. O

letrado (Seu Tomás da Bolandeira) é uma projeção, bem como a instituição policial ou mesmo seu correlato informal, o cangaço. Para concluirmos nossas observações, porém, tentaremos levar mais a fundo a investigação de uma das instituições, analisando brevemente a violência do Estado tal como se apresenta nas duas obras.

4 A violência do Estado em Euclides da Cunha e em Graciliano Ramos

Abordaremos os problemas anteriores a partir de uma dimensão muito nítida: a da concepção do narrador quanto à instituição do monopólio legítimo da força. Sobre Euclides da Cunha e sobre Graciliano Ramos pesa certamente o fato bastante brasileiro do afastamento do intelectual em relação às decisões políticas. Em ambos o engajamento se faz não tanto pela literatura, mas na própria literatura. Desse modo, para Euclides da Cunha, nada mais estarecedor do que comprovar no comportamento militar valores de menor honradez em relação às atitudes sertanejas. Como conciliar a crença no Exército como semeador civilizacional diante da mesquinha de seus comandantes e da pequenez bárbara dos comandados? A irracionalidade, nesse sentido, estaria dos dois lados, o que, para efeitos literários (além do próprio humanismo do autor), acaba por resultar na concepção do sertanejo como um “forte”. Tanto assim que encerra seu ensaio com a ironia social sob fachada biologista: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades” (CUNHA, 2002, p. 534).

No caso de *Vidas secas*, o capítulo sobre o Soldado Amarelo é o que melhor condensa ação (que transcorre num átimo de tempo) e reflexão interior (com todos os vaivéns típicos de Fabiano). É um exemplo daquilo que Erich Auerbach (2002) elogia como característica do realismo moderno de um livro como *Rumo ao Farol*, de Virginia Woolf. No romance de Graciliano Ramos, trata-se de um capítulo em que está em jogo todo o condicionamento social da valentia de Fabiano, todo o seu cerceamento pelas forças sociais. O Hércules-Quasímodo que é Fabiano, diante do franzino soldado amarelo perdido na caatinga, recua e não se vinga. Ao hesitar, Fabiano se torna personagem crítica, expondo uma leitura do social que, por mais filiada que seja à de Euclides da Cunha, sujeita-se a se colocar no nível do chão de onde vê o sertanejo retratado, o que inclui o famoso futuro do pretérito evasivo, ao imaginar o soldado morto: “Dormiria com a mulher, sossegado, na cama de varas. Depois, gritaria aos meninos, que

precisavam criação” (RAMOS, 1994, p. 107). A cena assemelha-se, ainda que com sentimentos e posições invertidas, ao episódio da morte de Baleia. Assim como a cadela não podia morder Fabiano, pois era de sua família, aqui também Fabiano não podia atacar o soldado amarelo, pois submetia-se a seu governo, ainda que não concordasse com seus excessos: “Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria” (RAMOS, 1994, p. 105). Isso aponta para uma leitura importante e que destaca Fabiano como herói pacífico num mundo de barbarismo. Graciliano Ramos não perde, portanto, a oportunidade de engrandecer seu sertanejo nomeado (Fabiano) diante dos sertanejos em geral (como os que cediam à violência, seja por índole ou por acatamento institucional). O capítulo final do romance aparentemente aponta para uma circularidade (estaria em relação direta com o primeiro) e foi lido de tal maneira na maioria dos casos, num procedimento que também vemos em *S. Bernardo*. Ocorre que há diferenças claras ali: pela primeira vez, o casal conversa e faz planos. Aponta-se, ainda que de modo bastante inseguro, para uma alternativa que não estava no primeiro capítulo: a ida para as cidades, a fuga para o sul (similar àquela feita pelas aves do capítulo anterior), para o mundo escolar, para o abandono da profissão de vaqueiro, para a descontinuidade com aquela tradição familiar e social sempre lembrada pela voz narrativa. O toque de circularidade é apenas aquele do narrador, que faz questão de fechar o romance com sua voz de autoridade, dizendo que o sertão mandaria “Fabianos” para o sul dali em diante. Se estamos diante de um narrador que não se desfaz totalmente do julgamento moral sobre seu objeto, por outro lado, podemos ver ali também um esforço de horizontalização do ponto de vista (através do indireto livre), ainda que estabelecidas as diferenças padrões da incomunicabilidade social entre o que narra e o que é narrado.

Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BAPTISTA, A. B. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004.

- BUENO, L. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CUNHA, E. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- GÁRATE, M. *Civilização e barbárie n'Os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.
- LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LEMOS, M. A. B. *O doutor e o jagunço: ciência, mestiçagem e cultura em Os Sertões*. Marília: Ed. UNIMAR; São Paulo: Arte & Ciência, 2000.
- LIMA, L. C. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: Ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: Editora UFPR, 2003.
- RAMOS, G. *Linhas Tortas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WAIZBORT, L. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 1º de agosto de 2019.

Aprovado em: 25 de outubro de 2019.



O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores

*Brazilian Books in the 1920's: Graphic Aspects and Writers' Performance*¹

Milena Ribeiro Martins

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil.

milenamartins@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0003-1453-4532>

Resumo: Este artigo analisa textos e paratextos da literatura brasileira da década de 1920 a fim de caracterizá-la como um momento de transformações determinantes para a história do livro brasileiro. Observa-se no período um processo de nacionalização da produção livreira, em consonância com uma progressiva nacionalização da linguagem e dos temas. Com o crescimento significativo do número de editores brasileiros atuando na publicação de literatura, tornaram-se mais estreitos os vínculos entre diferentes agentes do processo de produção, venda e recepção de livros, propiciando, como consequência, formas novas de profissionalização dos intelectuais. Casos como o dos escritores-editores Benjamin Costallat e Monteiro Lobato são apresentados e analisados, de forma a tornar mais compreensíveis algumas das ações colocadas em prática por eles. Para que tal análise seja possível, é necessário atentar para elementos paratextuais (prefácios, epígrafes, capas) presentes em edições antigas dos livros estudados, além de documentos pessoais. Dentre os livros mencionados, estão *Urupês* (1918), de Lobato; *Histórias e sonhos* (1920), de Lima Barreto; *Fim* (1921), de Medeiros e Albuquerque; *Mademoiselle Cinema* (1923), de Costallat; e *Amar, Verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade. A atividade editorial é aqui compreendida como uma ação essencialmente plural, que envolve diversos agentes, dentre os quais os próprios escritores, que estão incluídos entre os responsáveis não apenas pelo texto, mas também por aspectos da materialidade dos livros. O sistema

¹ Versão preliminar deste texto foi apresentada no Congresso da Sharp (The Society for the History of Authorship, Reading and Publishing), em Victoria, Canadá, em junho de 2017. Para participar desse congresso, a autora contou com o inestimável apoio financeiro da Fundação Araucária, via Pró-reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa/UFPR.

literário brasileiro conquistava sua independência e maturidade, ao passo que, por meio de dispositivos textuais e editoriais, formava-se um novo tipo de leitor.

Palavras-chave: história do livro; modernismo; editores.

Abstract: This article analyzes texts and paratexts of the Brazilian literature of the 1920s, in order to characterize it as a moment of decisive transformations in the Brazilian books history. During this period, it is noticeable, a process of nationalization of book production, in concord with a progressive nationalization of language and themes. With the significant increase in the number of Brazilian publishers working with the publication of literature, the network between different agents of the process of production, sale and reception of books have become closer, consequently providing new forms of professionalization of intellectuals. Cases such as the ones of Benjamin Costallat and Monteiro Lobato are presented and analyzed in order to make their actions more understandable as writers-publishers. For such analysis to be possible, it is necessary to pay attention to paratextual elements (prefaces, epigraphs, covers) present in old editions of the studied books, as well as personal documents. The books investigated are *Urupês* (1918), by Lobato; *Histórias e Sonhos* (1920), by Lima Barreto; *Fim* (1921), by Medeiros and Albuquerque; *Mademoiselle Cinema* (1923), by Benjamin Costallat; and *Amar verbo intransitivo* (1927), by Mário de Andrade. Publishing activity is understood as an essentially plural action, involving several agents responsible not only for texts, but also for aspects of the materiality of the books. The Brazilian literary system gained its independence and maturity, whereas, through textual and editorial devices, a new type of reader was formed.

Keywords: book history; modernism; publishers.

Este artigo analisa textos e paratextos (GENETTE, 2009) da literatura brasileira da década de 1920, a fim de caracterizá-la como um momento de transformações determinantes para a *história do livro* brasileiro. Nessa década, percebe-se um crescimento significativo da produção livreira nacional, em detrimento da edição por empresas portuguesas e francesas que, desde o final do século XIX, tinham “a reputação de só interessar-se pelos grandes nomes da velha geração, cujas vendas eram seguras” (HALLEWELL, 1985, p. 186), como é o caso, por exemplo, de Hippolyte Garnier, a quem se refere o historiador britânico no trecho citado. Cresce o número de editoras e tipografias brasileiras, que produzem transformações importantes no *aspecto gráfico* dos livros nacionais, além de darem vazão à produção de escritores brasileiros. A instalação de tipografias em solo nacional, em substituição à prática de mandar imprimir livros na Europa

(HALLEWELL, 1985, p. 214; referindo-se a Francisco Alves), também aproxima os diferentes agentes do processo de produção e venda de livros: escritor, tipógrafo, diagramador, revisor, ilustrador, editor, distribuidor, livreiro e outros (Cf. DARNTON, 1990, p. 112).

A década de 1920 também é paradigmática para a *história da literatura* brasileira, por conta da progressiva e substancial nacionalização da linguagem e dos temas da produção literária, ao mesmo tempo em que diferentes atores do sistema literário buscavam uma progressiva independência em relação à produção cultural portuguesa e francesa. Embora houvesse um forte interesse em disseminar ideias e estilos acalentados pelas vanguardas europeias – às quais escritores modernistas tinham acesso principalmente através de revistas –, poetas de vanguarda e outros escritores (mesmo aqueles considerados mais conservadores) estavam engajados em projetos nacionalistas que pareciam colidir com a tendência tradicionalmente orientada para a cultura europeia.

A produção literária nacional manteve-se fortemente ligada seja às correntes de vanguarda, seja a tradicionais modelos narrativos e poéticos europeus; mas o processo de progressiva independência da literatura nacional produziu um olhar crítico com relação às literaturas estrangeiras, tanto quanto um esforço de pesquisa sobre temas nacionais e um investimento em vínculos editoriais com países sul-americanos, cujas raízes culturais e cuja formação social produziram um sentimento de fraternidade entre intelectuais brasileiros (Cf. BIGNOTTO; MARTINS, 2014).

Essas transformações materiais e culturais devem ser compreendidas num contexto de mudanças sociais de que fazem parte: o aumento da população urbana (como resultado de movimentos migratórios internos somados a massivas ondas imigratórias ao longo das primeiras décadas do século XX); a industrialização, como consequência da política de substituição de importações, antes e ao longo da Primeira Guerra Mundial; o aumento progressivo no grau de escolarização da população brasileira e, portanto, no número de leitores potenciais. Tudo isso, porém, sem que o número de alfabetizados chegasse a trinta por cento da população brasileira.

A década de 1920 assistiu ao surgimento e consolidação de importantes editoras em todo o país, especialmente nas grandes cidades: Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG) e Recife (PE). Outras cidades podem ser incluídas nesta

lista, embora com produtividade menos expressiva. A concentração de editoras na região sudeste já era significativa, como se pode ver. Algumas das editoras que nasceram nos anos 1910 e 1920 permaneceram ativas por décadas. Algumas delas foram dirigidas por escritores que se tornaram editores, seja fundando suas próprias empresas, seja unindo-se a editores estabelecidos ou ainda sendo contratados como tradutores. Ao aproximar escritores de editoras, o crescimento da indústria editorial nacional permitiu novas formas de profissionalização dos intelectuais.

Como se sabe, alguns importantes escritores já haviam atuado como tipógrafos durante o século XIX – é o caso de Machado de Assis (1839-1908); da mesma forma, alguns editores foram também autores de obras literárias. No entanto, o desempenho concomitante dos dois papéis – editor e escritor – foi intensificado de forma inédita durante a década de 1920. A profissionalização dos homens de Letras (e de algumas mulheres de Letras), até então predominantemente associadas a jornais, à política e à administração pública, convergiu significativamente para atividades relacionadas à produção de livros. Dentre os escritores que se tornaram editores, destacam-se: Monteiro Lobato (1882-1948), Menotti Del Picchia (1892-1988), Benjamin Costallat (1897-1961) e, na década seguinte, Erico Veríssimo (1905-1975). Se a tradução fosse adicionada a essas duas funções, a lista aumentaria exponencialmente.

A editora Benjamin Costallat & Miccolis representou um papel importante no mercado de livros populares durante a década de 1920. *Mademoiselle Cinema* (1923), o romance de maior sucesso de Costallat, foi considerado “um succès d’escandale”, (HALLEWELL, 1985, p. 335) tendo vendido sessenta mil cópias em três anos. A despeito desse enorme sucesso de público, o nome do escritor e de sua obra não são mencionados pelos historiadores da literatura. Aos historiadores do livro, porém, o sucesso do romance e a audácia de seus editores são dados bastante relevantes. *Mademoiselle Cinema* foi reeditado em 1999; desde então, novos pesquisadores dedicaram-se a expandir os dois parágrafos que Hallewell dedicou à editora em um movimento acadêmico que não apenas reúne informações sobre editores e público leitor, mas também desafia o cânone literário, permitindo a reinterpretação de elementos estéticos e morais da obra, de sua recepção e, com isso, uma melhor compreensão do passado (FRANÇA, 2011).

Esse romance, seu sucesso e o silêncio que os historiadores da literatura dedicaram a ele ilustram como fatos importantes para a história do livro não são relevantes para a história da literatura. Apesar dessa diferença, as obras literárias populares são uma fonte notável de informações sobre as possibilidades de um determinado mercado de livros, sobre as escolhas dos leitores e também sobre tabus sociais.

Monteiro Lobato não teve o mesmo destino que Costallat, embora também tenha sido um escritor controverso. Ele é mencionado e estudado por historiadores da literatura devido a uma série de fatores, incluindo seus livros de alta qualidade para crianças e adultos, e sua participação política – presente também em suas obras literárias. A seguir, apresentam-se alguns elementos significativos de sua dupla atuação – como editor e escritor –, que ganharam visibilidade simultaneamente, desde que ele fundou sua editora em 1918, com a publicação de seu primeiro livro de contos, *Urupês*.

Inicialmente, a editora de Lobato atuava sob o nome *Edições da Revista do Brasil*, periódico de que ele foi proprietário e diretor. Alguns anos depois, seu nome comercial mudou para *Monteiro Lobato & C. Editores* e, posteriormente, para *Cia. Gráfico Editora Monteiro Lobato*, justamente quando a editora investiu em equipamentos de impressão de última geração. Em 1925, dada a combinação de uma série de fatores, sobretudo econômicos e políticos, a empresa foi à falência (BIGNOTTO, 2018). No ano seguinte, porém, Lobato já daria início a outra empresa, em associação com Octalles Marcondes Ferreira, que trabalhava com Lobato na empresa anterior. A *Companhia Editora Nacional* – uma “fênix nacional”, nas palavras de Hallewell – sobreviveu a seus fundadores (HALLEWELL, 1985, p. 267).

Nessas diferentes empresas, Lobato investiu em alguns aspectos então considerados revolucionários na indústria do livro – não porque fossem inéditos, mas porque juntos representavam uma mudança impressionante na cena moderna. Entre suas ações inovadoras estava o apoio a escritores inéditos, o pagamento sistemático de direitos autorais, mesmo antes da venda de livros (em um momento em que o autofinanciamento era corriqueiro), a criação de uma rede nacional de distribuição (que não é desprezível num país de proporções continentais) e a transformação nos padrões de *design* dos livros. Lobato investiu em outros formatos além do tradicional formato

francês (12x19 cm), de acordo com Hallewell (1985, p. 252).² Ele também investiu em edições populares, com grandes tiragens e preços baixos (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997; BIGNOTTO, 2018; LAJOLO, 2000; MARTINS, 2003).

Um de seus investimentos mais visíveis foi em capas ilustradas, em vez do estilo tipográfico sóbrio preferido por editoras de prestígio. Capas ilustradas eram usadas principalmente para livros populares e *best-sellers*. Lobato contratou artistas renomados para produzir capas artísticas para os livros que lançava (BIGNOTTO, 2018, p. 269), produzindo livros sofisticados para a época. Também investiu maciçamente em publicidade e distribuição, constituindo uma rede de intelectuais por todo o país, além de alguns no exterior. Significativamente, esses intelectuais eram colaboradores da *Revista do Brasil*, trabalhavam como seus agentes e às vezes eram publicados por Monteiro Lobato & C. Eles formavam uma “rede de Quixotes”, de acordo com Cilza Bignotto:

A princípio, Monteiro Lobato apresenta os traços mais característicos da figura do editor de vanguarda, encontrados em [André] Gide, [Gaston] Gallimard, [Sylvia] Beach e [Horace] Liveright: a capacidade de ‘descobrir’ novos talentos, a audácia de publicá-los, a autoridade de formar o gosto dos seus contemporâneos para apreciá-los. Não se pode esquecer, porém, de que editores não trabalham sozinhos, muito pelo contrário [...]. Monteiro Lobato, como seus contemporâneos estrangeiros, contou com uma série de agentes do campo literário para selecionar os livros que publicou, para promovê-los nas rodas literárias e na imprensa, para atrair autores que se dispusessem a orientar seus projetos criadores pela tendência literária representada por ele. (BIGNOTTO, 2018, p. 280).

Os elementos paratextuais dos livros de autoria de Lobato são documentos especialmente importantes para entender a complementaridade do trabalho de escritor e editor, precisamente porque ele atuou em ambas as funções.

² Na mesma página, Hallewell informa que o “novo padrão” posto em prática por Lobato era mais próximo do dos folhetos de cordel: 16,5x12 cm. Sabe-se que ele investiu também em outros formatos, sendo que os seus menores livros foram os da Coleção da Biblioteca da Rainha Mab.

Seu primeiro livro de contos, *Urupês* (1918), é uma coleção de doze narrativas e um artigo (que dá nome ao livro), todos publicados anteriormente em jornais. Lobato já era um escritor conhecido, dentre outras razões, porque o artigo “Urupês” havia sido reproduzido em vários jornais, causando desconforto ao mostrar um personagem pobre e analfabeto, o Jeca Tatu, indiferente aos aspectos centrais da cidadania. Sua representação realista, irônica e cheia de crítica social contrastava com a imagem romantizada dos pobres do campo, que era frequente na literatura e nas artes da época. Em um momento em que os discursos sobre modernidade urbana e modernização tecnológica povoavam os jornais, Lobato trouxe para o centro do palco personagens socialmente negligenciados, simbolizados por trabalhadores rurais analfabetos e miseráveis, cuja existência uma parte importante da elite brasileira teria preferido negar (LAJOLO, 1987).

Urupês foi um sucesso. Em um mês esgotou-se a primeira edição, com tiragem de mil exemplares. Em seguida, imprimiu-se uma segunda edição com dois mil exemplares, aos quais Lobato acrescentou um artigo, um pequeno prefácio e algumas alterações textuais. Dois meses depois, a terceira edição foi lançada, com quatro mil exemplares e uma nova capa: sendo um produto comercial, uma nova capa para o livro era um pré-requisito para chamar a atenção do consumidor para um suposto “novo produto” nas livrarias. Segundo o depoimento de Léo Vaz (1957, p. 84), escritor que atuava como agente da *Revista do Brasil*, Lobato considerava que “Livro é sobremesa: tem que ser colocado sob o nariz do cliente, para provocar sua ganância”. Em 1919, o livro e seu personagem mais emblemático foram mencionados por Rui Barbosa, então candidato à Presidência da República. Seu discurso funcionou como uma propaganda gratuita para o livro e, ao mesmo tempo, pode ser entendido como um sintoma do sucesso já conquistado pelo escritor. Em cinco anos, Lobato imprimiu nove edições de *Urupês*, totalizando trinta mil exemplares, um número impressionante num tempo em que obras literárias comumente saíam em tiragens de mil cópias, e apenas algumas delas eram reeditadas.

A nona edição do livro foi lançada em 1923, mesmo ano em que o editor comprou novas máquinas impressoras. O escritor-editor usou então o prefácio de seu livro de contos para fazer publicidade do uso de uma moderna tecnologia de impressão:

Prefácio

O extraordinário, embora imerecido favor com que o público persiste em acolher este livro, leva-nos a reeditar aqui, a título de curiosidade, os vários prefácios e notas das edições anteriores. Ha bibliófilos que gostam disto e para outra cousa não se fez o corpo oito das Margenthallers [sic]. (LOBATO, 1923).

O referido prefácio funciona como um índice do sucesso de vendas do livro e também como uma peça de *marketing*, que anuncia a modernidade tecnológica da editora e ajuda a consolidar a imagem do editor moderno: bem-sucedido em termos de público e de crítica e atualizado com relação às novas tecnologias. Ao explicar por que estava incluindo naquele paratexto os prefácios das oito edições anteriores, o editor ironicamente se refere à máquina de linotipo que representava a tecnologia de ponta da impressão livreira. A máquina citada fora criada por Ottmar Mergenthaler em 1884, e ainda seria muito usada no Brasil até pelo menos a década de 1950 (Cf. LINOTIPOS, [201-?]).

Nos anos 1920, “a grande maioria das oficinas gráficas no Brasil ainda realizava todo o trabalho manualmente; as novas máquinas permaneciam praticamente desconhecidas fora das oficinas de jornais das grandes cidades” (HALLEWELL, 1985, p. 252). A máquina de linotipo referida por Lobato era, portanto, uma das tecnologias mais avançadas disponíveis no Brasil.

Numa primeira leitura, parece sensato supor que a referência técnica ao nome de uma máquina de linotipo fosse desconhecida do leitor comum – e talvez até mesmo do intelectual.³ Talvez seja possível ir além e afirmar que, mesmo sem a possibilidade de avaliar o avanço tecnológico, os leitores do referido prefácio são levados a perceber na referência tecnológica um índice inequívoco do conhecimento de uma autoridade no assunto.

Em 1924, um ano depois de publicar esse prefácio, Lobato anunciou que importaria máquinas de impressão ainda mais modernas – as monotipos. Em carta a um escritor e amigo, que também fora publicado por sua empresa, Lobato descreveu entusiasticamente a nova sede editorial: “Cinco mil metros quadrados de área coberta, todos cheios de máquinas; entre elas, novidades:

³ As estatísticas oficiais indicam que o índice de analfabetismo no país era de cerca de 80%. Portanto, esse leitor comum era parte de uma parcela pequena da população brasileira. O leitor intelectual, ínfima minoria.

os primeiros monotipos entrados em São Paulo. O linotipo compõe linhas inteiras; o monotipo funde tipo por tipo. Maravilha” (LOBATO, 1948, p. 264).

Nessa descrição inserida num texto de caráter privado, o editor foi mais generoso ao explicar como as novas máquinas funcionavam e qual seu significado naquele momento, naquele ambiente. Ele assumiu que, diferentemente dele, seu amigo talvez não entendesse de modernização tecnológica e, como editor moderno, explicou-lhe mais detalhadamente a razão de sua alegria. Essa alegria, porém, duraria pouco: uma crise financeira provocaria a depreciação da moeda brasileira em relação ao dólar e multiplicaria as dívidas assumidas em dólar, levando a editora à falência. A abertura da *Companhia Editora Nacional* no ano seguinte justifica o mencionado epíteto de *fênix*, que Hallewell lhe atribui.

Por ser um editor, Lobato estava familiarizado com terminologias relacionadas à impressão. Como alguns editores eram também escritores, e como outros escritores trabalhavam para jornais, o conhecimento sobre máquinas de impressão estava supostamente espalhado entre esses intelectuais, cuja opinião não deveria ser negligenciada. Presumivelmente, portanto, muitos atores centrais do sistema literário – críticos, jornalistas, editores e escritores – compreenderiam a referência à linotipia, estariam familiarizados com aspectos do processo de impressão, não recebendo com estranheza a referência tecnológica.

Se não chegasse a ser compreendido por muitos, o prefácio era compreensível para um seletor grupo.

Na moderna literatura brasileira, percebe-se um fascínio pela indústria cinematográfica e sua linguagem, pelas estratégias linguísticas publicitárias, pelos diferentes dispositivos tecnológicos que faziam parte da vida social. Em algumas obras mais tradicionais, a tecnologia aparece como assunto; nas mais modernas, cortes e montagens cinematográficos invadem a sintaxe narrativa e lírica, criando novas formas de expressão literária. Segundo Flora Süssekind, que analisou a transformação dos procedimentos literários em face da modernização tecnológica,

é possível rastrear, portanto, via literatura, a tentativa de constituição de um horizonte técnico moderno no país desde fins do século XIX. É possível rastrear, igualmente, na produção literária brasileira do período, ora marcas leves, ora inscrições bem nítidas dessas novas formas de reprodução e difusão gráfica e sonora. (SÜSSEKIND, 1987, p. 89).

Considerando o contexto de modernização social, a referência à tecnologia de impressão no prefácio de Lobato não soa incomum nem inesperada. O editor despontava como *expert* em tecnologia de impressão, em propaganda e distribuição de livros – um ícone da indústria livreira nacional. Essa imagem da modernidade, no entanto, pode a alguns parecer entrar em conflito com o tema de suas primeiras narrativas: uma vida rural monótona, da qual a modernização estava ausente na maioria de seus aspectos. A aparente contradição é enganosa, talvez (dentre outros motivos) por ser estruturante da sociedade brasileira: a modernização não atingiu igualmente todos os lugares e espaços. A ficção de Lobato trata dessa coexistência do moderno com o tradicional, da velocidade ao lado da monotonia, e representa ficcionalmente grupos sociais que não puderam desfrutar da modernização, embora sofressem seus efeitos (MARTINS, 2013).

Num sistema literário que estava conquistando sua independência e maturidade, os papéis simultâneos desempenhados pelos escritores mencionados contribuíram para a profissionalização de homens e mulheres de Letras, e transformaram a maneira pela qual textos se transformavam em livros. Roger Chartier refere-se a uma certa divisão do trabalho na produção livreira, aludindo sobretudo aos sentidos que o trabalho editorial também imprime ao texto. Ele chama a atenção para a coexistência, nos livros, de elementos textuais e editoriais, ambos atuando na produção de significados:

essas primeiras instruções [autorais, puramente textuais] são cruzadas com outras, trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto. Uma segunda maquinaria, puramente tipográfica, sobrepõe seus próprios efeitos, variáveis segundo a época, aos de um texto que conserva em sua própria letra o protocolo de leitura desejada pelo autor. (CHARTIER, 1996, p. 96).

O estabelecimento de limites claros separando as funções de autor, editor, crítico e tradutor parece não ter ocorrido no Brasil dos anos 1920. Vários escritores brasileiros de então reivindicaram para si certas decisões que Chartier atribui aos editores. Afinal, ter editores morando no país, acessíveis para uma prosa num café e, além disso, interessados pela cultura nacional representou um ganho inestimável para o sistema literário

brasileiro. Medeiros e Albuquerque (*apud* MARTINS, 2003, p. 138) tirou proveito dessa proximidade – e talvez de relações permeadas por certa informalidade – quando explicitou ao seu editor algumas características desejadas para seu livro de poemas, *Fim*, cuja primeira edição é de 1921:

[...] O que eu mais desejo é que o livro fique bonitinho. Ha um requisito, na impressão dos Sonetos, a que, nos ultimos tempos, o Bilac ligava muita importancia: que começassem nas pajinas pares e acabassem nas impares. É justo. Assim não se corta o fio do pensamento enquanto se volta a pajina. [...] De mais, muitas vezes a mão erra e passa mais de uma folha. [...] Se fôr possível, eu gostaria muito que a letra inicial do 1o verso de cada soneto seja em tinta vermelha. Isso dá muito relevo á impressão.

Medeiros e Albuquerque era um escritor experiente, já havia sido editado anteriormente por diferentes editoras nacionais ou por empresas com filiais instaladas no país. Apesar de experiente, ou por isso mesmo, o poeta opina a respeito do que comumente seria considerado domínio do diagramador e do tipógrafo. A autoria do livro estende-se, portanto, para além dos aspectos textuais, incidindo sobre o tipo de letra e sobre a disposição do texto na página, numa tentativa do escritor de exercer algum controle sobre o percurso da leitura, como sugere Chartier.

Não é difícil documentar que escritores também assumiram tarefas comumente atribuídas a distribuidores. A mencionada pesquisa de Cilza Bignotto (2018) traz exemplos substanciais da rede que escritores formaram, por todo o país e mesmo no exterior, auxiliando na distribuição e na recepção de livros das editoras de Monteiro Lobato. Essa atuação, que ajuda a entender como se deu a profissionalização do escritor na década de 1920, deixa pistas sobre a indeterminação das fronteiras entre as funções da empresa editora e as dos escritores de então.

Uma outra função que se admite ser editorial é a revisão de provas. Pode-se perceber que a qualidade do trabalho de revisão deixou a desejar nas edições de muitas obras brasileiras dos anos 1920 (e também antes), seja pela menção constante da crítica à baixa qualidade das revisões, seja pela quantidade de vezes em que edições de obras literárias carregaram como paratexto páginas de errata. Essas páginas em geral vinham encabeçadas por pedidos de desculpas dos escritores que, com um tom um pouco envergonhado,

assumiam a responsabilidade pela qualidade do livro, embora o livro seja (e fosse) produto de trabalho coletivo.

Veja-se a seguir um excerto da errata da primeira edição do livro de contos *Histórias e sonhos*, de Lima Barreto,⁴ cujo texto introdutório deixa entrever a ação do escritor em funções e responsabilidades que tradicionalmente se assume serem do editor:

ERRATA

Durante a impressão deste livro, por motivos totalmente íntimos, foram atormentadas as condições de vida, tanto da do autor como da do seu amigo que se encarregou da revisão das respectivas provas. Não foi possível, por isso, que o primeiro seguisse esse trabalho enfadonho, como era do seu dever, e que o segundo puzesse toda a sua atenção na ingrata tarefa a que se havia imposto com a máxima boa vontade. [...]

Como [os erros] são, relativamente, muitos, a errata que se segue, sai um pouco longa. O editor e o autor pedem ao leitor mil desculpas por esse defeito do livro, que, embora pequeno, os acabrunha immensamente; mas são obrigados a fazel-o, no proprio interesse do leitor. (BARRETO, 1920, p. 185).

Referindo-se discretamente a um lance de sua vida privada, Lima Barreto desculpa-se pela má qualidade da revisão e alude a uma relação entre dever profissional e amizade. Ao autor, atribui o dever da revisão das provas; ao amigo e revisor, atribui “a máxima boa vontade” no desempenho da mesma tarefa. O nome do revisor não aparece nos créditos dos livros brasileiros dos anos 1920; menções esporádicas a nomes ou pessoas são feitas em paratextos que, em geral, não permitem documentar o número de pessoas envolvidas na produção de um livro. O editor aparece mencionado e também responsabilizado ao final.

Como se sabe, o editor Francisco Schettino também era amigo pessoal de Lima Barreto. A biógrafa do escritor menciona a primeira edição

⁴ Fac-símiles de edições deste e de outros livros do escritor estão disponíveis on-line no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP, em www.bbm.usp.br. Consultando-se, por exemplo, as duas edições ali disponíveis do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, observa-se que há erratas em ambas, atribuídas primeiro à distância geográfica entre o escritor e seu editor português e, depois, à impossibilidade humana de produzir um livro sem erros.

de *Histórias e Sonhos* e identifica os profissionais que participaram dessa edição: segundo ela, o revisor foi Antônio Noronha Santos, outro amigo do escritor que “não era um profissional de livros, e [por causa disso] o resultado não saíra a contento, conforme lamenta Lima” (SCHWARCZ, 2017, p. 402). Hallewell informa que a livraria e editora Gianlorenzo Schettino foi fundada em 1922, informação que ajuda a explicar a edição não profissional feita dois anos antes, em 1920, quando a editora ainda não estava totalmente estruturada (HALLEWELL, 1985, p. 334).

A relação de amizade entre editor e escritor pode ter contribuído para tornar ainda menos claros os limites entre as responsabilidades de cada um deles. Segundo Schwarcz, alguns anos depois Lima Barreto revisou dois livros publicados por Schettino, o que fez não profissionalmente, mas por afeto: “fazendo assim sua parte no que não deixava de ser uma ação entre amigos” (SCHWARCZ, 2017, p. 458).

Erros de impressão não resultavam sempre de descuido humano ou da variedade de regras ortográficas. Questões técnicas também eram mencionadas como justificativa para a quantidade de erros nos livros editados nesse período. Numa crônica de jornal de 1919, o autor que assinava apenas com a inicial “P.” caracterizou a revisão no Brasil como

uma lastima [...] sobretudo depois que se introduziram nas officinas as grandes machinas de linotypos – aparelhos complicadissimos que são verdadeiras maravilhas pela tarefa complexa que realisam, mas que tornam quase impossivel um longo trabalho sem erros (P., 1919, p. 83).

Essa crônica, que atribui méritos e defeitos às linotipos, fora publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* antes de ser reproduzida na *Revista do Brasil* (pelo que a própria revista informa). A mais moderna tecnologia de impressão usada no Brasil era assunto desse texto jornalístico de tom leve, composto por anedotas e reflexões, e que não se presta apenas à compreensão de editores e tipógrafos, mas destina-se a leitores em geral.

A soma de diferentes referências a equipamentos e métodos de impressão parece tornar possível afirmar que o conhecimento da mais moderna tecnologia de impressão usada no Brasil não estava restrito aos profissionais da imprensa e da edição. As máquinas e os profissionais que as manipulavam figuravam, aqui e ali, como um sintoma do interesse (potencial ou disseminado?) pela tecnologia, por suas possibilidades e limitações.

Em lugar de aludirem às potencialidades ilimitadas das máquinas (o que configuraria um louvor com sabor futurista), nota-se com alguma frequência em textos e paratextos a alusão a limitações e a erros dos equipamentos de impressão – de tal forma que o reconhecimento das limitações das máquinas convive com o elogio entusiástico às suas qualidades.

Como último exemplo, vale a pena mencionar a curiosa epígrafe da primeira edição do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927, às expensas do escritor. A personagem principal do idílio, como se sabe, é Fräulein Elza, ora mencionada pelo pronome de tratamento alemão, ora mencionada pelo seu prenome. A palavra alemã é usada recorrentemente nesse romance, no qual é central o tema da imigração alemã e das diferenças entre alemães e brasileiros. Apesar disso, no paratexto que aparece *apenas* na sua primeira edição, o escritor se lamenta de uma imperfeição provocada por uma limitação tecnológica. Em suas palavras:

A pobre da Fraulein vive sem trema nesta edição por amor da facilidade. Não tinha a tremado na máquina e o inocente do linotipista ficava condenado a cortar um desproposito de circunflexos... Tive receio de bancar o Dante (ANDRADE, 1927, p. 4).

A segunda edição brasileira foi publicada muitos anos depois, em 1944, quando a limitação técnica já havia sido superada. Então o trema foi usado corretamente, e a epígrafe se tornou desnecessária.

Na primeira edição, no entanto, o trema só foi usado adequadamente sobre a letra “u”, sempre que necessário para a correta grafia de palavras da língua portuguesa; no entanto, na palavra alemã “fräulein”, ele configurava uma dificuldade por exigir trabalho extra do linotipista, já que não se usa trema sobre a letra “a” em português. Em vez de apenas operar a máquina (que talvez fosse de fato um aparelho complicadíssimo, como o caracterizou o cronista P.), o linotipista até que poderia interferir no seu funcionamento e burlar sua limitação: com esforço, conseguiria alcançar a representação gráfica mais adequada. Em vez de lhe exigir esse trabalho – condenando-o a um inferno dantesco – o escritor declara ter preferido optar pela imperfeição, isto é, pela ausência do “a tremado” em todas as ocorrências da palavra alemã. Não fosse uma palavra central à trama, esse seria um detalhe desimportante. A ausência do trema acrescenta um sabor brasileiro à grafia da palavra alemã – como que um *sotaque* por escrito.

Os paratextos se inscrevem em espaços privilegiados do livro, reservados ao diálogo entre escritor e público leitor. Mário de Andrade apostou que haveria interesse de seu público por técnicas de impressão, por saber quem trabalhava na produção material dos livros, quem era responsável por eventuais erros e como eles poderiam ser evitados. O escritor não atuou tradicionalmente, já que não escreveu uma errata: ele optou por entrar no jogo fictício desde o paratexto, usando um comentário metaliterário, envolvendo alguns tipos selecionados de leitores em detalhes técnicos e, ao mesmo tempo, premiando-os com uma referência literária.

Esta epígrafe é um sinal em potencial de que os livros também eram percebidos como objetos por parte do público leitor. Esses leitores, atentos aos variados elementos que compõem o livro – para além do texto propriamente dito –, foram chamados a ficarem ainda mais atentos a pequenos detalhes que envolviam a produção de livros. Numa época em que havia, em comparação com décadas anteriores, mais livros disponíveis no mercado, e em que multiplicavam-se os formatos de livros, suas capas, cores e outros elementos tipográficos, é fácil supor que um novo tipo de leitor estava sendo formado e, ao mesmo tempo, selecionado.

Críticos literários também foram sensíveis aos modos pelos quais os textos se transformavam em livros. Ao indicá-los, eles ajudaram a melhorar a percepção dos leitores quanto à materialidade dos livros. Um dos críticos literários mais importantes da época destacou a diversidade de formatos e cores de livros e expressou sua compreensão dos significados dessa aparente desordem. Ao analisar livros publicados apenas em 1920, ele simbolizou essa diversidade/desordem da produção editorial por meio da imagem de uma estante cheia de livros, colorida pela sua variedade:

Uma imagem vulgar e evidente dessa desordem, é o aspecto de uma estante de livros em que se reúna a produção literária de um ano, como a tenho presente a meus olhos. A literatura, está para a sociedade como a feição tipográfica dos livros para o seu conteúdo. Não é possível imaginar maior variedade de tipos, de capas, de formatos, de cores. Pode-se mesmo dizer que não há dois idênticos e cada autor procura dar ao aspecto externo de sua obra o cunho do seu gosto ou do contrário... É a imagem da nossa produção intelectual e imagem aliás animadora. Esse individualismo pode significar falta de solidez e estabilidade na vida literária, mas indica um seguro desejo de independência e portanto de criação. É do gosto anárquico

de inovação que provêm as obras originais e fortes, simbólicas das épocas de vitalidade. (ATHAYDE, 1921, p. 249-250).

Embora sejam documentos essenciais para a história do livro, as primeiras edições de livros brasileiros dos anos 1920 e, com eles, seus paratextos estão desaparecendo. Por mais preciosos que sejam, paratextos tendem a ser apagados no processo de reedição (quando há reedição) de obras ficcionais. No caso desses livros de há um século, capas e páginas inteiras chegaram a desaparecer devido à fragilidade do material em que foram impressos. A baixa qualidade do papel em que foram impressos dos livros brasileiros da década de 1920 os converteu em objetos raros, encontrados em pouquíssimas bibliotecas e sebos.

A materialidade gráfica dos livros, seus paratextos e a correspondência de escritores exibem informações relevantes sobre os diferentes papéis que profissionais dos livros desempenharam na sua publicação, bem como sobre as limitações tecnológicas da indústria editorial da época. Estudiosos de diferentes áreas, atentos a esses detalhes, identificam, documentam e analisam o trabalho daqueles que participaram do processo técnico e criativo de produção de livros. Isso é possível, por exemplo, quando diferentes edições de um livro estão disponíveis para comparação – o que acontece em raras bibliotecas e arquivos. As bibliotecas digitais desempenham (e desempenharão) um papel ainda mais importante no campo da história do livro se, no processo de digitalização e disponibilização de seus acervos, forem preservados também elementos da materialidade gráfica dos impressos.

Ao mesmo tempo, numa área interdisciplinar como a da história do livro, os estudiosos são desafiados por suas limitações diante de objetos produzidos por múltiplos agentes, usando uma variedade de técnicas e materiais, que também devem ser investigados para produzir significação. Nessa busca, a imagem romântica do escritor como criador vale menos do que a percepção da pluralidade de agentes envolvidos no processo ao mesmo tempo técnico e criativo de produção de livros. A significação – do maior interesse da crítica literária – deriva portanto de um trabalho que não é apenas do escritor. Roger Chartier reitera (ecoando outros historiadores do livro e da leitura) o caráter inseparável entre texto e materialidade, ao afirmar que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)” e ao acrescentar que

não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor. Daí a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras (CHARTIER, 1999, p. 17).

No Brasil dos anos 1920, parece ter se tornado progressivamente mais complexa a identificação da autoria de tarefas levadas a cabo por diferentes agentes do processo editorial. Na busca pela transformação do texto literário em livro, escritores brasileiros se converteram em ou se aproximaram de editores, distribuidores, críticos, revisores e tradutores.

Referências

ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*. Idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

ATHAYDE, T. A literatura em 1920. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 66, p. 248-253, jun. 1921.

AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

BARRETO, L. *Histórias e sonhos: Contos*. Rio de Janeiro: Gianlorenzo Schettino, 1920.

BIGNOTTO, C. C. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: Unesp, 2018.

BIGNOTTO, C. C.; MARTINS, M. R. The Brazilian Publishing Industry at the Beginning of the Twentieth Century: The Path of Monteiro Lobato. In: VASCONCELOS, S. G.; SILVA, A. C. S. (ed.). *Books and Periodicals in Brazil 1768-1930: A Transatlantic Perspective*. Oxford: Legenda, 2014. p. 246-261.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, R. Do livro à leitura. In: _____. (org.). *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 77-104.

COSTALLAT, B. *Mademoiselle Cinema*: novella de costumes do momento que passa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

DARNTON, R. O que é a história dos livros? In: _____. *O beijo de Lamourette*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FRANÇA, P. S. *Livros para leitores*: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/es/node/995>. Acesso em: 30 jul. 2019.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato*: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, M. O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo. *Remate de Males*, Campinas, n. 7, p. 39-48, 1987.

LINOTIPOS. *Imprensa Nacional*. [S. l.: s. n., 201-?]. Disponível em: http://www.in.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/museu-da-imprensa/acervo/-/asset_publisher/t9VtcTqConVR/content/id/50039879/linotipos. Acesso em: 30 jul. 2019.

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1948. v. 2.

LOBATO, M. *Urupês*. 9. ed. São Paulo: Monteiro Lobato & C. Editores, 1923.

MARTINS, M. R. Lobato de olho na modernidade brasileira. In: SALES, G.; BUENO, L.; AUGUSTI, V. (org.). *A tradição literária brasileira*: entre a periferia e o centro. Chapecó: Argos, 2013. p. 157-182.

MARTINS, M. R. *Lobato edita Lobato*: história das edições dos contos lobatianos. 429f. 2003. Tese (Doutorado em Letras na Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2003.

P. Revisão e revisores. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 45, p. 82-83, set. 1919.

SCHWARCZ, L. M. *Lima Barreto – triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SÜSSEKIND, F. 1987. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VAZ, L. *Páginas vazias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 15 de janeiro de 2020.



Encontros e desencontros em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, e “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa

Matches and mismatches in “O menino”, by Lygia Fagundes Telles, and “Oval com pontas”, by Adriana Lisboa

Encuentros y desencuentros en “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, y “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa

Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

larissacruvinel@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8386-9868>

Renata Rocha Ribeiro

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

renataribeiro@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1714-3182>

Resumo: O conto “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, publicado inicialmente em *O cacto vermelho*, de 1949, narra a história de um menino que enfrenta um processo de amadurecimento durante um passeio que realiza com a mãe ao cinema. O conto “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa, publicado originalmente em *Contos que contam*, de 2005, aproxima-se do conto de Telles ao também narrar o passeio de uma mãe com um filho, ambos inominados. Apesar da semelhança no enredo das narrativas, a prosa das duas escritoras apresenta divergências sobre a configuração das relações familiares e sobre o papel social da arte. Como considera José Paulo Paes (1998), a obra de Telles é marcada pelo desencontro nas mais diversas relações afetivas apresentadas nas tramas, o que, segundo o crítico, assinala certa desilusão dos escritores que viveram os traumas da Segunda Guerra Mundial. Em contrapartida, a obra de Lisboa frequentemente aposta na superação dos traumas das personagens retratadas, além de se contrapor ao esvaziamento do papel da arte na contemporaneidade. Tendo em vista esses apontamentos, este artigo tem como objetivo analisar o papel da arte e das relações humanas nos referidos contos. Para fundamentar criticamente a discussão, elegemos as contribuições de Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), entre outros.

Palavras-chave: conto brasileiro; encontros; desencontros; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

Abstract: The tale “O menino”, by Lygia Fagundes Telles, initially published in *O cacto vermelho*, in 1949, narrates the story of a boy who faces a coming-of-age process when he takes a trip to the movie theater with his mother. The tale “Oval com pontas”, by Adriana Lisboa, originally published in *Contos que contam*, in 2005, resembles the tale written by Telles in the sense that it also narrates a mother’s trip with her son, both unnamed. Despite the similarities between the plot of both narratives, the prose of both writers presents divergences on the configuration of familiar relationships and on the social role of art. As argued by José Paulo Paes (1998), Telles’ work is marked by mismatches in several affective relationships presented in the plots, which, according to the critic, signals a certain disillusionment of the writers who lived the traumas of the Second World War. On the other hand, Lisboa’s work frequently bets on the overcoming of the traumas of the portrayed characters, in addition to counterpointing the emptying of the role of art in contemporaneity. With this in mind, this article aims to analyze how art and human relationships are configured in these tales. In order to critically ground this discussion, we elected the contributions of Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), and others.

Keywords: Brazilian short story; matches; mismatches; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

Resumen: El cuento “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, publicado primeramente en *O cacto vermelho*, de 1949, narra la historia de un chico que enfrenta un proceso de maduración durante un paseo al cine que realiza con su madre. El cuento “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa, publicado originalmente en *Contos que contam*, de 2005, se aproxima del cuento de Telles al hacer, también, la narración de un paseo de una madre y su hijo, ambos sin nombre. Pese a la similitud en el enredo de las narrativas, la prosa de las dos escritoras presenta distinciones sobre la configuración de las relaciones familiares y sobre el papel social del arte. Como considera José Paulo Paes (1998), la obra de Telles está marcada por el desencuentro en las más distintas relaciones de afecto presentadas en las obras, lo que, según el crítico señala una desilusión de los escritores tras los traumas vivenciados en la segunda Guerra Mundial. Contrariamente, la obra de Lisboa, a menudo, apuesta en la superación de los traumas de los personajes retratados, además de contraponerse al vacío del papel del arte en la contemporaneidad. Considerando esos aspectos, este artículo tiene el objetivo de analizar el papel del arte y de las relaciones humanas en los dos cuentos. Como fundamentación, para la discusión crítica, nos basaremos en las contribuciones de Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), entre otros.

Palabras-clave: cuento brasileño; encuentros; desencuentros; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

1 Introdução

A estreia de Adriana Lisboa na literatura se deu com *Os fios da memória*, romance publicado em 1999, depois de quase seis décadas do lançamento da primeira obra de Lygia Fagundes Telles, *Porão e sobrado*, de 1938. Telles é uma escritora reconhecida da literatura brasileira, o que pode ser atestado pelos inúmeros prêmios literários que recebeu, como o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, nos anos 1966, 1974, 1996 e 2001; o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros na França, em 1971; o Prêmio Camões, em 2005, dentre vários outros. A obra de Lisboa também recebeu vários prêmios literários, como o José Saramago por *Sinfonia em branco*, em 2003; prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra, em 2005, o Prêmio São Paulo de Literatura por *Hanói* (2014), entre outros. Além das premiações, as narrativas das duas escritoras apresentam pontos de contato, como as múltiplas camadas de sentidos ocultos por trás de tramas aparentemente banais, a busca por uma linguagem que prime pela comunicação com o leitor, além da proximidade temática, como a que ocorre nos contos que serão analisados neste trabalho: “O menino”, de Telles; e “Oval com pontas”, de Lisboa.

No entanto, se a obra da autora de *Seminário dos ratos* apresenta uma visada introspectiva que adensa o desencontro entre as personagens em seus contos, inserindo-se em meios aos escritores que viveram os traumas da Segunda Guerra Mundial, como aponta José Paulo Paes (1998), Lisboa busca outras possibilidades de encontro para as personagens representadas em suas narrativas. Assim, a proposta deste trabalho é realizar a análise dos dois contos, com vistas a entender como se dá a ressonância da obra de uma escritora consagrada da literatura brasileira na obra de outra escritora que iniciou sua produção literária na contemporaneidade.

2 “O menino”: a aprendizagem do desalento

Lygia Fagundes Telles iniciou sua carreira literária na década de 1930, dedicando-se, há mais de sessenta anos, à escrita de contos, romances e memórias. Apesar de ter estreado com o livro de contos *Porão e sobrado*, de 1938, Vera Tietzmann Silva aponta que “a autora decretou o banimento de seus primeiros livros, obras de iniciante e, na sua opinião, ainda imaturas, como *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949),

Histórias do desencontro (1958), *Histórias escolhidas* (1961)” (SILVA, 2009, p. 15). A opção de deixar para trás obras publicadas anteriormente revela que Telles apresenta um olhar crítico sobre sua própria produção, o que pode ser comprovado também pela modificação de seus contos a cada nova edição de seus livros. Temístocles Linhares aponta que, em relação à forma, “seu comportamento é de humildade total. Ela não se peja de estar sempre emendando o que escreve, de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade” (LINHARES, 1973, p. 110).

Nelly Novaes Coelho também observa a reescritura constante a que Telles submete os seus textos. A estudiosa analisa as edições de *Antes do baile verde* para mostrar que as alterações realizadas pela escritora nos contos perseguem uma “maior concisão dramática e um fresco ar de atualidade” (COELHO, 1971, p. 147). Assim, a cada nova edição os contos publicados anteriormente ganham em densidade e em condensação, além de buscarem uma maior comunicação com o leitor ao empreender a “sintonização com o hoje” (COELHO, 1971, p. 147), percebida na “utilização de certos modismos expressivos atuais” (COELHO, 1971, p. 147).

A técnica narrativa de Telles, em muitos de seus contos, consiste em partir das minúcias da vida cotidiana para desvendar a tragicidade das ações humanas. Dessa forma, frequentemente os contos dessa autora se valem de objetos vulgares, os quais servem de propulsores para a revelação de dolorosos dramas íntimos. Além de os contos narrarem histórias ancoradas no dia a dia, a linguagem empregada nas narrativas é clara e acessível. Os contos não apresentam experimentalismos formais exagerados, que possam afugentar o leitor comum, mas procuram, antes, atrair o receptor para a fabulação. Como aponta Coelho, a obra de Telles é comprometida “muito mais com sua experiência de ser humano do que com a consciência experimentalista exigida pelas atuais vanguardas” (COELHO, 1971, p. 144).

Exemplo de narrativa que percorreu diversas edições de contos e antologias é “O menino”, conto publicado inicialmente em *O cacto vermelho*, de 1949.¹ O enredo do conto está centrado em uma ação trivial – a ida de uma criança ao cinema com a mãe. O título enfatiza o foco da história, um menino, cujo percurso iniciático marcará sua passagem da infância para os percalços da vida adulta.

¹ Na ótica de Paes, *Praia viva*, de 1944, seria o livro de estreia de Lygia Fagundes Teles.

Simone Vierende, em *Rite, roman, initiation* (2000), considera que a iniciação “é o começo de um estado que deve conduzir a semente, o homem, à sua maturidade, sua perfeição. E, como a semente, ele deve primeiro morrer para renascer”² (VIERNE, 2000, p. 8, tradução nossa). Dessa forma, a iniciação representa uma ruptura com um estágio da vida do neófito rumo a um acréscimo de experiência. Para que o iniciado possa deixar para trás seu atual modo de ser, ele deve ser submetido a uma morte simbólica. Como aponta Silva (2009), é essa morte de uma etapa da vida para entrar em uma outra fase da existência que observamos na trajetória do protagonista do conto de Telles: “é uma narrativa que registra um momento crucial na vida de uma criança, quando ela se defronta pela primeira vez com um acontecimento que vai arrancá-la de seu mundo infantil e dar-lhe um primeiro vislumbre do mundo dos adultos” (SILVA, 2009, p. 73).

O conto tem início em um espaço fechado, provavelmente o quarto da mãe, onde estão apenas mãe e filho. A descrição da solidão de ambos em um espaço íntimo, com apenas algumas referências esparsas e sem destaque para a empregada que trabalha na casa, sugere o encastelamento da criança no mundo materno: “Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe” (TELLES, 2009, p. 167). Sob a ótica do menino, a relação entre ele e a mãe parece não possuir fissuras, podendo ser vista como uma réplica do aconchego da criança no útero materno. Essa sensação de aconchego é o que observamos no trecho abaixo, quando o menino afunda a cabeça no colo da mãe, no momento em que se preparam para sair:

– Homem não bota perfume.

– Homem, homem! – ela inclinou-se para beijá-lo. – você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto. (TELLES, 2009, p. 167-168).

O percurso da casa até o cinema é marcado pela ligação profunda do menino com a mãe: “Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor

² “L’initiation est le commencement d’un état qui doit amener la graine, l’homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme la graine, il doit d’abord mourir pour renaître.”

ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual” (TELLES, 2009, p. 168). A preferência pelos passeios com a mãe, em especial sem a presença paterna, sugere uma disputa do filho com o pai, em que a criança quer ocupar o único espaço de afeto da mãe. O narrador em terceira pessoa acompanha de perto o olhar do protagonista da história, sem apresentar informações sobre os pensamentos íntimos da mãe. Dessa forma, é por meio do discurso direto que o leitor vai perceber a exteriorização da visão social que ela precisa ostentar. No trecho seguinte fica claro que, apesar de estar indo se encontrar com um suposto amante, diante do filho a mãe se afirma como uma pessoa vista socialmente como virtuosa:

- Posso te contar uma anedota, mãe? Posso?
- Se for anedota limpa, pode.
- Não é limpa não.
- Então não quero saber. (TELLES, 2009, p. 168).

O conto é dividido em duas etapas, a ida da mãe e do filho ao cinema e o retorno dos dois para casa. Os atos banais e as pessoas encontradas no caminho para o cinema irão se repetir nos dois percursos, acentuando os sentimentos diferentes que a criança irá vivenciar em cada etapa do trajeto. Um exemplo dessa diferença é a forma como o protagonista enxerga a mãe de Júlio, amigo do menino, no caminho de ida. Ela assume o estereótipo da genitora abnegada e indiferente a si mesma em prol dos cuidados com o lar: “E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia” (TELLES, 2009, p. 169). Neste momento, e na visão do protagonista, a mãe de Júlio se contrapõe à mãe do menino, que é vaidosa e gasta muito tempo centrada nos cuidados consigo mesma, aspecto visto inicialmente como positivo pela criança.

O estranhamento do protagonista diante das atitudes da mãe começa quando os dois chegam ao cinema. O menino não compreende as reações inesperadas que ela tem, como a recusa de entrar na sessão depois de toda a pressa para chegar ao cinema, a indecisão quanto à escolha dos lugares onde irão se sentar e a negação categórica ao pedido do menino para trocar de poltrona porque a pessoa que ocupava o lugar da frente não o deixava enxergar a tela. De início, a criança apresenta uma incompreensão e um desgosto em relação ao filme de amor que estava sendo projetado: “E

aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!...” (TELLES, 2009, p. 172). Esse comportamento vai ser alterado na medida em que a criança entende, finalmente, os motivos das reações estranhas da mãe.

De forma simultânea, no mesmo momento em que o menino consegue enxergar sem impedimentos a tela do cinema, porque a mulher que estava sentada em sua frente saiu, ele consegue também vislumbrar a verdade sobre as atitudes pouco usuais da mãe ao ver como ela toca com intimidade a perna do homem que se sentou ao seu lado. Depois dessa experiência angustiante, que muda a forma como a criança enxerga sua genitora, o espelhamento dos sentimentos e sensações do menino com o filme projetado na tela de cinema se torna mais intenso: “Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letrados dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido” (TELLES, 2009, p. 173). Nesse momento há uma transformação da criança, visto que ela supera sua busca egocêntrica por filmes que atraíam de forma imediata seus interesses para se deixar prender por um filme cuja temática até então lhe desagradava. Isso se dá principalmente porque o tema do amor no filme espelha a interioridade do menino e suas mais recentes descobertas sobre a relação amorosa da mãe com um estranho.

O narrador não interfere na cena narrada, apenas se atém a descrever as reações da criança e a forma como ela enxerga os atos praticados pela mãe. Em vista disso, o leitor sente de modo ainda mais intenso a solidão e a violência emocional a que a criança foi submetida. Assim, as imagens relacionadas à mãe se misturam com as do filme, do mesmo modo com que a criança sofre de forma amalgamada o impacto da vida e o impacto da arte cinematográfica em seu processo de iniciação: “abriu a boca quando o moço também abriu a sua para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo” (TELLES, 2009, p. 173).

A sala fechada e a escuridão do cinema são isomorfos do útero materno, símbolo de uma gestação simbólica para um novo nascimento, mas a iniciação do garoto para outra fase da existência não se dá por imagens de aconchego e ternura, muito pelo contrário: o menino é jogado de chofre em uma solidão semelhante à da orfandade. O filme visto pelo protagonista provavelmente é um exemplo de uma produção hollywoodiana, que envolve

muita ação e suspense entremeados à trama amorosa, com o esperado *happy end*. No conto, o filme não aguça a reflexividade, ao contrário, cria uma passividade do espectador diante da cena vista. De certo modo, a arte cinematográfica não contribui para uma maior comunicação entre mãe e filho na narrativa, antes acentua a distância entre eles. Quando o filme termina, a passagem da infância para a vida adulta se dá sob o signo da desunião:

De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne.

– Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.

– É que não sou mais criança.

– Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? – Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto. – Não anda mais de mão dada?

O menino limpou nos dedos a umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol. (TELLES, 2009, p. 174).

A relação paradisíaca com a mãe se findou para dar lugar ao nojo pelo beijo que ela lhe dava, como o que ele sentia quando sujava as mãos com as minhocas. O trajeto de volta casa é o mesmo, mas o menino está diferente. Ele retarda o passo e vê pela janela a mãe de Júlio, que agora é nomeada:

Vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

– Dona Margarida.

– Hum?

– A mãe do Júlio. (TELLES, 2009, p. 175).

O nome Margarida suscita imagens relacionadas a flores delicadas, contrapondo-se à imagem negativa que a criança tinha em relação a ela no começo do percurso.

Quando chega em casa, a cena doméstica não se altera. O destaque dado para a monotonia das ações do pai, que toda noite se senta em sua cadeira de balanço para ler o jornal, enfatiza o susto da criança quando percebe que aquela rotina não seria quebrada depois do que descobriu: “O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual” (TELLES, 2009, p. 175). Para Silva, diante dessa

segunda revelação sobre o fingimento da mãe, o “menino conhece, então, a hipocrisia, esta marca tão peculiar do modo de viver dos adultos” (TELLES, 2009, p. 75). Ao final, o conto acena para uma maior compreensão do menino em relação ao pai, mas a solidão entre ambos é inevitável porque o segredo doloroso que o menino agora carrega se interpõe entre os dois.

As personagens do conto encontram-se em situação de insularidade, sem possibilidade de uma verdadeira comunhão humana. José Paulo Paes aponta que a obra de Telles é configurada pelo “desencontro” entre os seres, revelando um “claro sentido de adiamento, quando não de frustração, das eventuais possibilidades de resolução do assunto ou da situação problemática” (PAES, 1998, p. 70). Paes insere Telles em meio aos escritores do pós-guerra, os quais, depois dos acontecimentos catastróficos e traumáticos desse período histórico, assumem uma visada introspectiva:

Esse enfrentamento direto do homem com o mundo, sem o amparo das muletas das fês ou dos sistemas, gerava aquele sentimento de angústia existencial exaustivamente analisado por Sartre – o filósofo por excelência do *Zeitgeist* do pós-guerra, – do mesmo passo que servia para explicar a visada predominantemente introspectiva dos nossos ficcionistas do imediato pós-guerra – Clarice Lispector, Brenno Acioly, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins, entre outros. (PAES, 1998, p. 72).

Para Coelho, “as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre homens, mas é parte constitutiva do ser humano” (COELHO, 1971, p. 148). Os apontamentos dos críticos elucidam o desfecho do conto “O menino”, em que há o predomínio da solidão entre os seres representados, mesmo de pessoas que poderiam ser tão próximas, como mãe e filho. A passagem do menino para o início da vida adulta não se dá por uma via positiva. No cinema, a angústia vivida pela criança cinde a relação que ela tem com a mãe, provavelmente para jamais se recompor. Se há um fio de esperança na comunhão humana entre pai e filho, depois do passeio, já em casa, tal possibilidade logo é ceifada pelo segredo. O menino, talvez, já tenha se revestido da dissimulação e da hipocrisia comum aos adultos, como aponta Silva, e não se sinta encorajado a revelar a verdade ao pai.

3 “Oval com pontas”: a aprendizagem da delicadeza

O conto “Oval com pontas” foi publicado primeiramente em *Contos que contam*, livro que é fruto de um projeto para o Instituto de Apoio à Criança. Adriana Lisboa esclarece que o conto foi “escrito a partir de uma visita guiada por Rafael Cardoso à retrospectiva de Henry Moore no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 2005” (LISBOA, 2016, p. 171). Posteriormente, o conto foi publicado na coletânea de contos intitulada *O sucesso*, de 2016.

Nas narrativas de Lisboa, a arte frequentemente comparece como pano de fundo das tramas, como no romance *Sinfonia em branco*, cujo título evoca a tela *Symphony in White*, do artista plástico norte-americano James Whistler. Para Karl Erik Schøllhammer, “a escrita de Lisboa deposita sua esperança na sensibilidade delicada dos pormenores do universo doméstico, alimentada por uma certa erudição literária e com referências constantes à música erudita e às artes plásticas” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 135). No conto “Oval com pontas”, a vivência com a arte será o caminho para o processo de iniciação da criança que protagoniza a história.

O enredo é sobre um menino que, juntamente com sua mãe, visita uma exposição de esculturas, situada em um espaço urbano, marcado pela desordem das grandes cidades. A mãe e o menino não moram mais nesse espaço, por isso eles apresentam o olhar de quem vem de fora, o que acentua a sensação de estranhamento dos dois em relação à vida em uma metrópole. Assim como no conto “O menino”, o protagonista e sua mãe não têm os nomes revelados, são simplesmente “o menino” e “a mãe”.

As alusões esparsas sobre a falta de hábito da mãe de sorrir nos últimos tempos sugerem que ambos viveram uma perda que ainda causa amargura, talvez a morte do pai da criança, que por sua vez não é mencionado no conto. Apesar disso, a união entre mãe e filho é realçada desde o início da narrativa:

Tem sido raro ver a mãe rir desde que houve o que houve e o menino não quer pensar nisso porque a borboleta em seu peito ameaça fechar as asas e se desmanchar, um sonho de borboleta, puf! Então, ri também, para injetar mais verdade no riso dela, e entrelaça os dedos pequenos e roliços precisando cortar as unhas nos dedos compridos magros com um anel de prata. (LISBOA, 2016, p. 62).

Assim como no conto de Telles, o narrador acompanha de perto a perspectiva da criança, sem que o leitor saiba o que se passa no mundo interior da mãe. Quando o menino chega ao local onde está sendo realizada a exposição de arte, ele não apresenta uma reação intensa em relação à primeira escultura que sua mãe lhe mostra, intitulada “Oval com pontas”:

Então leva o menino à porta principal e mostra a ele, lá fora, uma forma imensa. Brilhante e escura, de metal. Parece um ovo com um buraco no meio e duas pontas afiadas quase tocando uma na outra, dentro da barriga do ovo. A mãe diz: *Oval com pontas*. O menino responde: eu já sabia que era um oval com pontas, você não precisava me dizer, está na cara que é um oval com pontas. (LISBOA, 2016, p. 62).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant consideram que o ovo é um símbolo universal da ideia de germinação, visto que “o nascimento do mundo a partir de um ovo é uma ideia comum” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 672) a diversos povos. Segundo os autores, na estrutura de várias cosmogonias, “o ovo desempenha o papel de uma imagem clichê da totalidade. Mas ele surge, em geral, depois do caos, como um primeiro princípio de organização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 674). O simbolismo do ovo no conto acena para a ordenação da vida depois de um momento conturbado vivido pelas personagens, assim como para a gestação simbólica da criança que, ao final da visita à exposição, irá alcançar uma maior compreensão de si mesma. Esse amadurecimento do protagonista vai se dar pelo encontro com a arte, o que já pode ser notado na primeira escultura com a qual ele tem contato no começo da exposição. O nome da escultura, “Oval com pontas”, acena para a imagem inusitada criada pela escultura, que desmobiliza a ideia comum de uma forma oval, rompendo com o automatismo do olhar cotidiano.

Pela própria informação da autora, citada anteriormente, o leitor é levado a entender que tanto a exposição quanto a escultura são do escultor britânico Henry Moore (1898-1986). Os trabalhos de Moore foram expostos na Pinacoteca de São Paulo e no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2005. Alexandros Papadopoulos Evremidis afirma que “há algo de hierático em todas as obras de Moore, algo que as qualifica como totêmicas, sinais e marcos primordiais e arquetípicos, intervenções primais na paisagem, no *Kosmos*” (EVREMIDIS, 2005). A escultura *Oval com pontas* não foge a essa descrição, assemelhando-se a um totem, como se observa na imagem abaixo:

FIGURA 1 – *Oval com pontas*, de Henry Moore (1968-1970)



Fonte: Reprodução da fotografia disponível em www.rioartecultura.com/henrymoore.htm.

A escultura, forjada em bronze entre os anos de 1968 e 1970, tem 3,32 metros de altura. No conto em questão, assume capital relevância, pois, além de dar título a ele, configura um processo de espelhamento entre a arte e a vida presente na narrativa. Os olhos do menino e os olhos da mãe são comparados, apresentando como parâmetro a cor da escultura: “Os olhos do menino são iguaizinhos aos da mãe, escuros, da cor do *Oval com pontas* lá embaixo. O menino imagina como seria ter dois olhos em forma de ovais com pontas” (LISBOA, 2016, p. 63). Essa passagem sugere o contato do olhar da criança com o estranhamento instaurado pela arte, ao mesmo tempo em que, com a vivência artística, ela descobrirá uma outra forma de ver e sentir o mundo. O menino se desvincula da mãe enquanto ela escuta o guia pelas salas da exposição:

Ele se solta como a borboleta que abria as asas no seu peito, momentos antes. É uma borboleta sólida. Seria de alabastro, se o alabastro soubesse voar. Levanta os olhos para cá, para lá. E de repente pouso numa coisa que se chama Duas cabeças. Não são exatamente duas cabeças, ele pensa. Mas, ao mesmo tempo, são. Qual o nome dessa

intensidade entre o que não é e o que é? No menino, um pensamento se formula sem palavras. Uma estranha comichão. Como se a visão duvidasse do que vê. (LISBOA, 2016, p. 64).

Pouco a pouco, a percepção artística da criança vai sendo despertada, mas as sensações são permeadas por uma reflexividade crítica que questiona a forma como a arte expressa a vida. Por meio da visão e das sensações que as esculturas despertam, a imaginação da criança alça voo e suas sensações vão se entremear à matéria das peças expostas, como nesse trecho citado em que há a fusão entre a sua interioridade, representada como uma “borboleta sólida”, com o alabastro das esculturas. Ao mesmo tempo em que ele se vê inserido em outra forma de pensar, diferente da lógica cotidiana da nomeação usual, as esculturas acenam para a sua formação identitária.

Na escultura *Mãe e filho* há o estranhamento em relação à forma como a arte representa a relação entre mãe e filho, que foge do estereótipo das formas claramente definidas. Inserida na modernidade da arte, a criança tem sua percepção artística ampliada para além da figuração:

A escultura chamada *Mãe e filho* é um repuxo em pedra (de Ançã), coisa que o menino não pensa, mas vê, com seu novo olhar que duvida dos fatos concretos e abstratos: a mãe da escultura leva o filho no colo, mas aquilo também podia ser *Coisa pesada e ondulada de pedra com um espaço no meio e buraquinhos que lembram olhos*. O menino ri do título que deu. (LISBOA, 2016, p. 64).

Mais do que uma crítica sobre as formas de arte modernas, como o cinema, que no conto de Telles parece não ser capaz de aguçar a reflexividade do menino, o conto de Lisboa acena para a possibilidade de encontrar o sublime artístico em meio à vida contemporânea. Ao percorrer com os olhos a galeria de esculturas, é como se o menino descobrisse um outro universo, diferente da indústria do consumo: “Um universo se abriu ali. As coisas que ele reconhece e as que não. Ou, antes: tudo ele reconhece e estranha. Tudo é um pouco pela primeira vez. Parece que um gigante soprou o menino dentro do menino” (LISBOA, 2016, p. 65). Ao ver o mundo como se fosse a primeira vez, é como se o menino também fosse outro, nascido ali, do sopro do gigante. No percurso pela galeria, ele enxerga as esculturas cada vez com maior capacidade de abstração, dando espaço para uma visão que compreende de maneira mais profunda a percepção subjetiva que as formas artísticas evocam.

À medida que há uma expansão da interioridade da criança, proporcionada pela arte, o discurso indireto livre se torna mais frequente, como se o protagonista se expandisse intimamente concomitantemente à expansão do olhar ao experimentar a matéria, o peso, o espaço: “Depois de provar o peso, o menino ensaia o espaço. Não a palavra que na sua escola usam para treinar a cedilha. Outra coisa. O despovoado que existe dentro dele. A vaga que o carro e o menino nunca vão ocupar. A vaga. O vão” (LISBOA, 2016, p. 66). Em contraposição ao ensino conceitual ensinado na escola, assinalado nesse trecho pelo treino com a cedilha, o protagonista vivencia uma outra forma de educação, ligada à liberdade de expressão proporcionada pela arte, que, por sua indiscriminada força criativa, não pode ser totalmente explicada por conceituações fechadas.

A imaginação da criança se expande ao mesmo tempo em que se aproxima da mãe, irmanando-se com ela e com o escultor:

o menino e o escultor agora já são velhos amigos. As salas do museu, outra casa antiga de família que o menino vasculha sem medo de se perder. O escultor lhe mostra: peso-espaço, tamanho. Nas menores peças o menino vê formas gigantes competindo com edifícios e montanhas. O escultor lhe mostra: conchas, ossos, lâminas, pontos, volumes. O menino lhe devolve a avidez do olho que percorre o objeto não apenas pelos lados, por trás, mas também por dentro, e através, o olho que espreita pela janela das formas. (LISBOA, 2016, p. 67).

Diferentemente da orfandade que o menino sente depois de assistir ao filme no conto de Telles, a arte em “Oval com pontas” emancipa e ao mesmo tempo une as pessoas. O silêncio que toma conta do espaço onde estão mãe e filho sugere a cumplicidade entre ambos: “Diante do mármore, *Figura reclinada, com panejamento*, o menino e a mãe ocupam-se cada um de si mesmo. E nem se dão conta. E nem se dão conta de que seus olhares se tocam como nunca” (LISBOA, 2016, p. 67).

Na saída, o menino, de mãos dadas com a mãe, refaz o mesmo caminho de antes. Só que agora ele está transformado. Nesse momento, o protagonista encontra novamente a escultura *Oval com pontas*, postada na entrada da exposição, mas, dessa vez, ele percebe a arte e a vida de modo mais problematizador:

É um mundo denso, um mundo espesso. Impenetrável, mas pronto para a abertura de uma forma. Isso o menino intuía antes de ser menino, quando ainda era apenas um balão que um gigante soprou dentro do corpo dela – a mulher que tem dedos compridos magros e um anel de prata. No céu, sobre suas cabeças, uma pequenina borboleta de alabastro acaba de aprender a voar. (LISBOA, 2016, p. 68).

A realidade densa, espessa, difícil de ser vivida por seu ilogismo, pode ser expressa de maneiras inusitadas pelas obras de arte, fazendo com que a criança sinta os problemas prementes dos seres humanos ao contemplar as esculturas. A arte, assim, apresenta-se no conto como um caminho para o encontro entre as personagens, o que revela as escolhas éticas e estéticas de Lisboa ao estruturar seus textos.

Denilson Lopes, em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*,³ reflete sobre como a arte pode recuperar uma outra forma de se sentir a experiência na contemporaneidade, abrindo espaço para a comunicação entre os seres:

Na tensão presente entre as diversas acepções sobre a experiência, apostamos na experiência que refaz mesmo a teoria pela narrativa. Se a partir de Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O narrador”, poderíamos pensar no declínio da narrativa e na dificuldade de intercambiar experiências, associados à reprodutibilidade técnica da imagem e à ascensão da informação, após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos de falar em declínio do que em transformação, possibilidade aventada também por Benjamin, em outro contexto, no ensaio “Experiência e pobreza”, ao problematizar a noção de experiência apenas como mero acúmulo de memória, de forma linear, e defender a descontinuidade e o esquecimento como empobrecimento necessário da experiência, para que se tenha um olhar menos nostálgico diante do presente. (LOPES, 2007, p. 27).

Lopes, defende, assim, a possibilidade da sobrevivência de uma estética centrada na experiência, que ultrapasse os condicionamentos impostos pelo mercado. O crítico mostra que há uma tendência da arte contemporânea de valorizar a comunicação com o público, abrindo outras possibilidades de experimentações estéticas que não incorram no hermetismo.

³ O livro de Lopes reúne diversos ensaios publicados por ele em diferentes momentos. Como os ensaios se complementam, será usada apenas a data de publicação do livro.

O estudioso considera que “pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza, é propor uma outra forma de encenar a realidade”, de modo que a delicadeza em obras literárias contemporâneas seria “um antídoto tanto para um cinismo simulacral que apenas vê na proliferação de imagens uma perda geral de sentidos quanto para o ressurgimento de um neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade” (LOPES, 2007, p. 101-102). Assim, para além de uma estética que se volta para a violência e para a exacerbação da crueldade das grandes cidades, há uma genealogia de obras brasileiras contemporâneas que optam pelas imagens de aconchego da casa, da intimidade.

No ensaio “De baratas, moluscos e peixes”, Paloma Vidal, a partir da análise do romance *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, observa que a obra dessa escritora está desconectada “da cena literária brasileira por um paradigma do nacional” (VIDAL, 2013, p. 300). A estudiosa toma de empréstimo a expressão “modo de desconexão”, de Rosa Bines, para mostrar que a narrativa da autora de *Sinfonia em branco* se afasta da tendência predominante da literatura brasileira contemporânea de tratar a violência das grandes cidades e de pensar a literatura brasileira sob o signo da interpretação de nossa brasilidade. A prosa de Lisboa teria um “caráter anacrônico que parece positivado” (VIDAL, 2013, p. 301), visto que essa escritora enseja um retorno à narrativa tradicional, em que “o elogio contido em termos como elegância, sofisticação, delicadeza e simplicidade, além de definir um estilo, serve para destacar uma maneira deslocada de ser contemporâneo, em que a ideia mesma do contemporâneo é posta em xeque” (VIDAL, 2013, p. 301).

Assim, como mostra Lopes, a obra de Lisboa faria parte de uma “genealogia da delicadeza”, vertente que se afasta da tendência predominante dos escritores brasileiros de tratarem as “contradições da nação” (VIDAL, 2013, p. 304). A narrativa de Lisboa, em meio à frequente opção dos escritores pelo impactante, como um recurso de *marketing*, escolhe um outro caminho, voltado para “uma arte da sugestão, do recolhimento, de modesta ausência de novidades” (LOPES, 2007, p. 123).

O conto “Oval com pontas” parece ser coerente com o projeto da Lisboa de traçar caminhos mais promissores para a arte e para o encontro entre os seres na contemporaneidade. Assim, ao contrário de Telles, esse conto acena para a possibilidade do estreitamento das relações entre mãe e filho, o que é potencializado pela vivência artística.

4 À guisa de conclusão

Os contos “O menino” e “Oval com pontas” retratam o encontro de uma criança com manifestações artísticas contemporâneas: uma narrativa filmica no estilo *blockbuster* e uma exposição de esculturas. Logo, o liame mãe-filho é perpassado, nas duas narrativas, pelo encontro com a arte. Os dois meninos vivenciam um processo iniciático e chegam outros ao cabo das histórias, mas a iniciação vai se configurar de forma diferente na trajetória de cada criança.

Em “O menino”, a conexão com a arte corresponde a um momento de desencontro entre mãe e filho, posto que ele descobre a infidelidade materna e vê desmoronar, diante de si, essa figura que parecia ser a síntese da perfeição. Filho e mãe se distanciam pela experiência emocional angustiante a que a criança foi submetida. Violentemente, o menino se vê deslocado de suas certezas e lançado ao mundo dissimulado dos adultos, onde nada é o que parece ser. Não é sem razão que Paes (1998) localiza Telles no rol de escritores tocados pelo pós-guerra: neste momento, parece não haver razões para se crer nas relações humanas felizes e duradouras, mesmo nas relações mais íntimas, como as de mãe e filho.

Lisboa, por seu turno, elege a arte como forma de encontro entre as pessoas na contemporaneidade. No conto “Oval com pontas”, a arte é compreendida como resistência diante do automatismo do olhar que assola as pessoas nas grandes cidades, como também conquista de um novo entendimento de mundo. O protagonista desse conto, ao visitar com a mãe uma exposição de esculturas, de alguma forma se emancipa: é capaz, inclusive, de renomear os nomes artísticos das esculturas que vê, divertindo-se com o feito. A escultura *Oval com pontas*, de Henry Moore, aparece no início e no fim da narrativa sob duas perspectivas: na entrada da exposição o menino não apresenta ainda uma compreensão da abertura de significados que a arte pode proporcionar, já na saída, ele é um outro, capaz de ver a si mesmo e ao mundo de forma mais problematizadora. Além disso, o encontro com a arte potencializa uma maior comunhão entre mãe e filho, que, ao final da narrativa, estreitam os laços existentes entre eles, a despeito de qualquer dor já existente.

Nesse sentido, Adriana Lisboa se posiciona ética e esteticamente em relação à prosa de Telles, uma vez que podemos alinhá-las a certa ascendência narrativa, a da escrita a um só tempo simples, artesanal, atenta ao detalhe, próxima ao leitor, sem prescindir de profusas camadas de sentido. Longe de uma visão negativa sobre o esvaziamento da arte em uma sociedade

de consumo, o conto de Lisboa acena para a sobrevivência da comunicação entre as personagens, da delicadeza e da reflexividade proporcionada pela arte no mundo contemporâneo.

Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa da Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, N. N. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: _____. *Seleção – Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 144-149.

EVREMIDIS, A. P. Harmonia e balanço – artista completo. *Jornal Rio Arte Cultura*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.rioartecultura.com/henrymoore.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

LINHARES, T. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LISBOA, A. Oval com pontas. In: _____. *O sucesso*. Rio de Janeiro: Alfagura, 2016. p. 61-68.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, 2007.

PAES, J. P. Ao encontro dos desencontros. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 70-83, 1998.

SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, V. M. T. *Dispersos e inéditos*. Estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TELLES, L. F. O menino. In: _____. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 167-176.

VIDAL, P. De baratas, moluscos, peixes. Sobre *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (org.). *O futuro pelo retrovisor*. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 300-315.

VIERNE, S. *Rite, roman, initiation*. Saint-Martin-d’Hères: PUG, 2000.

Recebido em: 18 de julho de 2019.

Aprovado em: 14 de janeiro de 2020.



A paisagem sonora como elemento constitutivo no conto “O poncho”, de Charles Kiefer

The Soundscape as a Constitutive Element in the Short Story “O poncho”, by Charles Kiefer

Viviane Aparecida Pandolfo Debortolli

Universidade Federal de Santa Maria (UFMS), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

viviane.debortolli@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2805-0224>

Gérson Luís Werlang

Universidade Federal de Santa Maria (UFMS), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

gerwer@rocketmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7449-0706>

Resumo: Este artigo se propõe a verificar os elementos constitutivos da paisagem sonora do conto “O poncho”, de Charles Kiefer. A presença da música, dos ventos, de sons naturais e não naturais se alinham ao clima da narrativa e compõe o cerne em que se desenvolve a narrativa. Neste conto, a paisagem sonora tem papel determinante no desenvolver do enredo, visto que influencia as ações do personagem. Levando-se em consideração as diferentes possibilidades de eixos de análise que o texto literário permite, pretende-se evidenciar a paisagem sonora como um elemento da narrativa por meio da presença dos sons na obra selecionada, e, através disso, demonstrar de que forma eles são relevantes na construção do enredo.

Palavras-chave: paisagem sonora; clima; narrativa.

Abstract: This paper aims at verifying the constitutive elements of the soundscape of Charles Kiefer’s short story “O poncho”. The presence of music, winds, natural and unnatural sounds align to the state of affairs and form the essence in which the narrative is developed. In this tale, the soundscape plays a decisive role in the development of the plot, since it influences the actions of the main character. Considering the different possibilities of analysis that the literary text allows, we intend to highlight the soundscape as an element of the narrative through the presence of the sounds in the selected work, and consequently to demonstrate the way they are relevant in the construction of the plot.

Keywords: soundscape; state of affairs; narrative.

1 Introdução

O estudo da paisagem sonora nas obras literárias é um campo em aberto, com muito a ser explorado devido, especialmente, ao fato de que este tipo de análise é algo recente nos estudos literários. Alguns escritores se utilizam de elementos sonoros e musicais para compor seus textos, de forma que é possível verificar um encadeamento imperativo entre a narrativa e a paisagem sonora. Importantes estudos como *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, crítica social e humanismo* (2011), do professor, músico e escritor Gérson Werlang são pioneiros em investigar a presença da arte musical na arte literária. A referida pesquisa

propõe-se a analisar o papel exercido pela música na obra de Erico Verissimo. Também pretende mapear a importância e a extensão da presença da mesma na obra do escritor, levando em conta diferentes aspectos, que envolvem desde as relações entre música e literatura e suas ligações com aspectos sociais até aspectos estruturais referentes à composição de uma obra literária, utilizando recursos provenientes de técnicas musicais. (WERLANG, 2011, p. 21).

Dentre os teóricos utilizados por Werlang (2011) no embasamento de sua tese está o compositor, educador e musicólogo R. Murray Schafer (2011), que através de seu estudo, denominado *A afinação do mundo* (2011), objetivou “mostrar de que modo a paisagem sonora havia evoluído no decorrer da história e de que modo as mudanças por que passou podem ter afetado nosso comportamento” (SCHAFER, 2011, p. 11). Foi Murray Schafer quem utilizou o termo *soundscape*, traduzido no Brasil como *paisagem sonora*, ao se referir aos diversos sons presentes em um ambiente, e Werlang (2011) transpôs o estudo do campo da acústica para o campo literário.

Utilizaram-se ainda alguns conceitos tomados de empréstimos de outras áreas para analisar a dicotomia música-literatura. Foi introduzido aqui um conceito que cremos inovador, o da paisagem sonora dentro de uma obra literária. O termo paisagem sonora foi definido por Schafer (2001), relacionado aos sons existentes no mundo, incluindo aí tanto o ruído como a música, assim como os sons da natureza, o ambiente sonoro de grandes cidades, assim como de vilas e outras pequenas comunidades. Os conceitos deste autor foram aplicados na análise da paisagem musical das obras de Erico. Portanto, transpomos para o campo literário ideias concebidas no

campo da acústica, que contêm observações preciosas sobre os sons circundantes de vários ambientes como os do meio rural e do urbano, e aplicamos esses conceitos como ferramenta analítico-literária. (WERLANG, 2011, p. 29).

Nesse sentido, a base teórica deste artigo são os estudos de Schafer (2011) e Werlang (2011) aplicados ao conto “O poncho”, do escritor gaúcho Charles Kiefer. O ambiente sonoro mundial, que Schafer (2001, p. 3) chama de “o mais negligenciado aspecto de nosso ambiente”, é designado pelo mesmo como um conceito inovador, chamado *paisagem sonora*, sendo esta o conjunto de sonoridades presentes em um determinado local, seja ele um espaço pequeno (um cômodo de casa, uma sala, etc.) ou um espaço amplo (uma cidade, uma floresta, os oceanos). Cada um desses ambientes possui um conjunto de sons que lhes são próprios, partes integrantes de sua constituição. No entanto, como Schafer assinala, o aspecto sonoro é o menos mapeado de todos os aspectos humanos. Este conceito foi transposto para a análise literária por Werlang (2011), em seu trabalho sobre a música no conjunto da obra de Erico Verissimo. Werlang também desenvolveu, para aquela análise, um conceito secundário, derivado de Schafer, mas não utilizado por ele: o conceito de *paisagem musical*, que seria o conjunto de canções, concertos, sinfonias e outras formas musicais dentro de uma obra literária (WERLANG, 2011, p. 38). Como afirmamos anteriormente, estes conceitos serão aplicados na análise do conto de Charles Kiefer.¹

¹ Charles Kiefer nasceu em 05 de novembro de 1958, na cidade de Três de Maio, interior do Rio Grande do Sul, onde viveu até ir para Porto Alegre para estudar e trabalhar, tornando-se doutor em Teoria Literária e escritor. A obra de Kiefer é composta por romances, contos, crônicas, ensaios e poesias. Embora tenha lançado três livros antes de 1982 (*O Lírio do Vale*, 1977; *Caminhantes Malditos*, 1978; *Vozes Negras*, 1978), o título que o autor considera como o primeiro de sua obra é *Caminhando na Chuva*, o qual abriu uma série que atualmente conta com mais de trinta títulos. Vencedor por três vezes do Prêmio Jabuti de Literatura, teve textos levados ao cinema e ao teatro, como é o caso do romance *Valsa para Bruno Stein*, que foi adaptado e virou filme, e *Quem faz Gemer a Terra*, que, enquanto peça de teatro, foi apresentada em outros países. Depois de *Caminhando na Chuva* publicou *Aventura no Rio Escuro* (1983), livro infanto-juvenil, e em 1984 lançou o livro de contos *A Dentadura Postiça e O Pêndulo do Relógio*, novela que rendeu ao escritor o primeiro prêmio literário. Na sequência, em 1986, há a publicação de *Valsa para Bruno Stein*. No mesmo ano publica *Você viu meu pai por aí?*, livro infanto-juvenil de temática indígena que antecedeu *A Face do Abismo*, publicado em 1988. Especialmente os títulos

2 O poncho

Os romances, novelas e contos de Charles Kiefer apresentam, por vezes, aspectos singulares quanto à paisagem sonora. Não é diferente em “O poncho”, conto mágico publicado em 1999, narrado em terceira pessoa pela neta de Fernando Konning, personagem principal, alguns anos depois de os fatos terem acontecido.

A cidade fictícia de Pau-d’Arco, em que grande parte dos enredos de Kiefer são situados, é vizinha a San Martin, outra cidade na qual vivem seus personagens e por onde circulam em diferentes histórias. É nesse cenário, situado no interior gaúcho, que “O poncho” é ambientado.

Essas mesmas cidades fictícias são o espaço de outras narrativas de Charles Kiefer. Dessa forma, não é difícil encontrar em um livro referência a personagens de outros livros, o que permite perceber uma conexão entre os livros que fazem parte de sua obra, como é possível verificar no excerto “percebeu que se equivocara, na verdade tinha tangenciado o povoado de Pau-d’Arco, tomara o estradão que conduzia à cidade de San Martin, hoje desaparecida sob as águas da barragem” (KIEFER, 2001, p. 19), referência ao romance *A Face do Abismo* (1994 [1988]), que conta sob diversas perspectivas as histórias de alguns moradores na noite da véspera da inauguração da barragem que acabaria por submergir a cidade. Ou então em “não indagou as razões do noivo, que não regressou com a coluna de José Tarquino Rosas, o Intendente de San Martin, ao final dos combates” (KIEFER, 2001, p. 19), alusão a um dos personagens centrais de *A Face do Abismo* e fundador da cidade submersa.

Há um deslocamento de tempo na narrativa, que é contada pela neta do personagem principal a partir do que ela ouviu do avô enquanto era criança. Dessa maneira, há fragmentos de discurso direto que remetem à rememoração da fala de Fernando Konning. Há, também, o papel da memória como estruturadora de um discurso sobre o passado coletivo, “a estruturação do discursivo [que] vai constituir a materialidade de uma certa memória social”, segundo Pierre Achard (1999, p. 11). O conto apresenta uma história de amor permeada por elementos mágicos. Fernando Konning,

iniciais trazem o tema da colonização alemã na região do Alto Uruguai do Rio Grande do Sul no século XX, e centram-se na cidade de Pau-d’Arco, o equivalente fictício a Três de Maio, terra natal de Kiefer.

ao partir para a guerra, deixou sua amada Angélica a esperá-lo no portão. Saiu portando consigo o poncho que ela havia tecido para aquecê-lo e com o qual se protegeu das intempéries climáticas próprias das regiões pelas quais passou, – Uruguiana, Montevideu, Buenos Aires –, durante os mais de seis anos que ficou afastado de Pau-d’ Arco. Ao retornar, num entardecer chuvoso, motivado pelo vento, pela forte chuva e por uma sensação enigmática de que alguém tocou em seu poncho, engana-se com o caminho que deveria seguir para chegar à cidade em que moravam sua mãe e sua amada e acaba por ser levado a outro vilarejo, num salão em que estava acontecendo um baile. Lá reencontra Angélica, dança com ela e fica magoado com o fato de ela estar desacompanhada dos pais; estranha seu comportamento, calada, com roupas que pareciam estar guardadas há anos. Como ela está sozinha, resolve levá-la para casa e a cobre com seu poncho para protegê-la da chuva e do frio. Fica zangado por supor erroneamente que ela tenha se tornado mulher de vida fácil, chegando ao ponto de ir sozinha ao baile.

Na tarde seguinte Fernando Konning decide ir à casa dos pais de Angélica para acertar os detalhes do casamento, quando descobre que ela morrera acometida pela tristeza e saudade. O pai de Angélica leva Fernando, sob um temporal, ao túmulo da filha. Chegando lá, o rapaz encontra seu poncho estendido sobre a sepultura. Anos mais tarde a neta narra a história depois de herdar do avô o poncho, símbolo, aliança e testemunha da história do amor que prendeu Fernando pelo resto da vida àquele momento, como revela o trecho a seguir:

“Guardei o poncho, pequenita, a vida inteira. Será teu quando eu me for. Pra te proteger da solidão e das doenças”, ele murmurava, enchendo-me de esperanças de um dia possuir o objeto mágico e salvar-me com isso do ciúme dos deuses, porque eu ainda não tinha compreendido que fora o poncho, exatamente o poncho, que o submetera à solidão irremediável e à doença mais perniciosa e letal, a de viver com os olhos voltados para o passado. (KIEFER, 2001, p. 15).

A narrativa é aberta com discurso em terceira pessoa e apresenta a circunstância climática sob a qual o personagem central se encontra. Assim, o leitor é colocado diante do clima que moldará a narrativa, permeado por chuva, neblina e obscuridade. David Lodge, crítico e escritor inglês, faz relevantes considerações a respeito desse elemento.

Afora uma ou outra tempestade no mar, os fenômenos climáticos receberam pouca atenção na prosa ficcional até o fim do século XVIII. No século XIX, os romancistas falavam o tempo todo a respeito. Foi, por um lado, uma consequência da apreciação mais atenta da natureza despertada pela poesia e pela pintura românticas, e, por outro, a consequência de um maior interesse literário no indivíduo, nos estados emocionais que afetam e são afetados por nossas percepções do mundo que nos rodeia. (LODGE, 2011, p. 94).

Segundo Lodge (2011), escritores como Charles Dickens e Jane Austen utilizaram o clima como um elemento para desencadear determinados efeitos nas narrativas. De acordo com ele, “nos romances de Jane Austen o clima, em geral, mantém relações importantes com a vida pessoal dos personagens, como uma espécie de índice metafórico de suas vivências íntimas” (LODGE, 2011, p. 94). Rastros do recurso climático podem ser observados em toda a obra, desde a abertura do conto, quando, por exemplo, há a seguinte narrativa:

Na tarde em que regressava a Pau-d’Arco, sob os guascaços de uma chuva lateral e violenta, chuva que principiara no dia anterior e que continuaria por mais uma semana, Fernando Konning, meu avô, usava ainda o poncho que recebera de presente de Angélica, a mulher que tinha amado com urgência antes de partir, e quase em desespero depois, que é como se ama um espectro. (KIEFER, 2001, p. 7).

Iniciar a narrativa com a descrição climática de chuva, vento e frio pode ser um indicativo de que os fatos a serem contados na sequência terão uma temática sombria, permeado por algo triste; neste caso, o clima denso acompanha a narrativa melancólica de Fernando Konning ao retornar a Pau-d’Arco para reencontrar sua amada, que ele havia deixado esperando-o alguns anos antes, quando partira para a guerra, e, desde então, não dera mais notícias. A prostração do personagem aumentava conforme Fernando se aproximava da cidade. Seus pensamentos demonstravam certo arrependimento por não ter retornado antes e a chuva só fazia aumentar a desolação que o acompanhava. Até o cavalo utilizado no deslocamento sofria os efeitos da intempérie climática, pois “o tordilho avançava lentamente, com a cabeça inclinada para baixo e para a esquerda, protegendo-se do vento e da chuva” (KIEFER, 2001, p. 10).

À medida que se aproximava da antiga cidade seus pensamentos tornavam-se mais tensos e a intensidade da chuva aumentava em semelhante proporção, indicativo da importância do clima no desenvolvimento da narrativa no conto. A força da chuva é proporcional à tensão do momento de retorno após anos de ausência.

Ele [...] retornava atraído pelos dedos longos e delicados que haviam tecido o poncho que o envolvia, dedos que desejava em seu rosto hirsuto, enquanto sentia no nariz, na testa, no queixo, a violência da chuva, chuva que tornava o pano cardado pesado, mais grosso e mais áspero. (KIEFER, 2001, p. 11).

Outro elemento da natureza que contribui para compor a ambientação climática da narrativa é o vento, que produz uma dupla percepção sensorial, visto que além de ser ouvido é sentido. Nesta perspectiva, Schafer (2011, p. 43) assegura que “o vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva”. A argumentação de Schafer (2011) é observável no conto, pois esse elemento natural é utilizado em mais de um fragmento, provavelmente com a finalidade de evidenciar a associação entre o vento e as ações do personagem.

Sentiu um deslocamento quase imperceptível a sua frente, como que a projeção de uma sombra no estradão escuro e encharcado, e um puxão nas franjas do poncho, seguido de um suave acorde de acordeona. É o vento, ele pensou, e era, sim, o vento, era só o vento que soprava com fúria, que arcava os galhos das árvores, que zumbia nos ouvidos, forçava-o a viajar com os olhos espremidos, estreitados quase a ponto de nada ver. Tudo vem em ciclos, correntes alternadas, pulsão e repulsão, onda e repuxo, e o vento também. Depois de mostrar a força, o vento arrefeceu e, por entre a espessa cortina de chuva, meu avô divisou, com espanto mas não sem alegria, o salão de bailes da Esquina Grubert e percebeu que se equivocara, na verdade tinha tangenciado o povoado de Pau-d’Arco, tomara o estradão que conduzia à cidade de São Martin, hoje desaparecida sob as águas da barragem. (KIEFER, 2001, p. 12).

Como se verifica na passagem acima, o vento chega a participar da narrativa. A narradora até mesmo atribui a ele uma parcela da responsabilidade pelo personagem ter se enganado em relação ao caminho que deveria seguir, o que acabou levando-o a um destino diferente daquele

que queria. A sensação tátil a que Schafer (2011) se refere pode seguramente ser associada, no fragmento acima, à necessidade que o cavaleiro sentiu de andar com os olhos quase fechados, o que prejudicou sua visão e contribuiu para que a situação se desenrolasse da forma como ocorreu.

Ainda relacionado com os escritos de Schafer (2011), é possível estabelecer outra conexão com o fragmento acima. Segundo ele, a respeito dos sons da paisagem “de todos os objetos, são as árvores que dão as melhores indicações, sacudindo as folhas, de lá para cá, enquanto o vento as afaga” (SCHAFFER, 2011, p. 44). Assim, a indicação de que o vento soprava com fúria era visível pelo arcar dos galhos. O resultado disso era o personagem ter que andar com os olhos semicerrados, o que ofuscava sua visão. Dessa forma, é o clima que contribui para as coisas não se revelarem ao personagem como poderiam. A chuva e o vento impediam a visibilidade tanto do lugar quanto do que estava realmente acontecendo, o que mais tarde seria revelado como um elemento mágico na narrativa. Assim, a natureza colaborava para que as coisas acontecessem daquela maneira.

É notável que neste conto a descrição de um clima ameno, numa tarde ensolarada ou num crepúsculo típico do verão não produziria o efeito básico de nebulosidade e obscuridade que permeiam toda a narrativa, sob a qual ela está apoiada. Ou seja, neste conto o clima está encadeado com os fatos narrados, de forma que ele é fundamental na produção do efeito necessário para o desenvolvimento das ações.

O clima também motiva Fernando Konning a narrar sua história para a neta, pois “nos sábados quentes e chuvosos, quando o cheiro de terra molhada se espalhava pelo ar e a cicatriz na alma pulsava, ele sentava-me aos seus pés, na varanda, e me contava sua história” (KIEFER, 2001, p. 8). Dessa forma, pode-se perceber que a sutileza dos cheiros e das sensações que compunham o clima semelhante ao do momento em que os fatos aconteceram reavivava na memória do personagem sentimentos e emoções que o levavam a contar para a neta sua história.

Assim, a descrição dos espaços também é feita através de aspectos sensoriais, climáticos e auditivos. Mais do que apenas caracterizar o local, esses detalhes compunham um visgo capaz de prender o personagem. “Ele que tinha partido, que conseguira desprender-se dos pegajosos cheiros da infância, dos ruídos familiares, da modorra das tardes de verão, dos liames invisíveis que tecem pais, irmão, primos, amigos, ele retornava”

(KIEFER, 2001, p. 11). Ou seja, não era apenas as relações familiares que tornavam difícil a partida, mas todos os cheiros e as sensações às quais a pessoa estivera submetida. Ao retornar para casa, o personagem retorna também para a paisagem sonora que deixara, para os cheiros e sabores de outrora, elementos tão familiares para ele, que ainda estavam retidos em sua memória. Percebe-se que, anos mais tarde, o misto de sons e cheiros influenciavam novamente o personagem, já idoso, a narrar suas memórias para a neta, isso porque

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem. (TORRES; KOZEL, 2010, p. 125).

Sobre a perspectiva apontada acima, conforme a citação de Lodge (2011, p. 94) de que “todos nós sabemos como o clima afeta nosso humor. Os romancistas são muito privilegiados nesse sentido, pois têm a liberdade de inventar o clima apropriado à atmosfera que desejam evocar”. Percebe-se que em “O poncho” o contista criou uma atmosfera em que tanto o clima quanto a paisagem sonora são determinantes no desenvolvimento do enredo e nas próprias ações dos personagens. Se o clima afeta o humor, não é diferente com a paisagem sonora, pois ambos abrangem questões sensoriais que desencadeiam reações. Em alguns textos há um silenciamento sonoro e quase o apagamento de elementos climáticos. Esse não é o caso de “O poncho”, que está alicerçado justamente nestes pontos. Clima e sonoridade formam o núcleo em torno do qual gira o enredo, onde a paisagem sonora interfere na narrativa e nas ações dos personagens. Para Werlang (2011, p. 37),

a paisagem sonora é o conjunto de sons presentes no dia-a-dia dos seres humanos desde tempos imemoriais. Esses sons terminam por caracterizar e mesmo condicionar a existência das sociedades. Dentro desse conjunto de sons estão presentes também os sons musicais, ou seja, a música de determinadas sociedades.

A paisagem sonora do conto “O poncho” é composto tanto por ruídos naturais, como os sons do vento e da chuva, como aqueles produzidos pelos seres humanos, a exemplo da música. Essa diversidade sonora pode ser verificada em diferentes passagens, e a paisagem musical é marcada especialmente dentro ou nos arredores do salão de baile, local em que Fernando chegou após errar o caminho que o levaria até Pau-d’Arco. O personagem recorda ter sido aquele o local em que conhecera sua amada Angélica e onde com ela dançara pela primeira vez. Debaixo da chuva e sem entender direito o que estava acontecendo

Fernando deteve-se, indeciso, um momento, apurou o ouvido e, apesar do vento, apesar do repique da chuva nas abas do chapéu, reconheceu, nos acordes da acordeona, que outra vez se fez ouvir, os compassos da milonga que o levava a encorajar-se e a convidar Angélica para dançar. (KIEFER, 2001, p. 14).

A introdução de um elemento musical atribui uma mudança na paisagem sonora. Além dos sons naturais que compunham a cena passa a haver também outro, o qual leva o personagem a concentrar-se para tentar identificá-lo. Ademais, esse novo som evoca lembranças na cabeça do personagem, associadas à figura de sua amada Angélica. Nesse sentido é possível estabelecer um elo entre o que é narrado e o que Schafer (2011) argumenta sobre a audição.

A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora; os ouvidos, para dentro. Eles absorvem informação. [...] Assim, por sua própria natureza, o ouvido requer que os sons dispersos e confusos sejam interrompidos para que ele possa concentrar-se naquilo que realmente importa. (SCHAFER, 2011, p. 29).

É possível perceber que o personagem faz uma separação ao identificar os sons musicais em meio aos sons naturais. Outro elemento a ser destacado no fragmento do texto literário acima é referente ao gênero musical que estava sendo executado: a milonga, gênero de origem desconhecido, integrador da cultura musical do Brasil, Argentina e Uruguai. Segundo Colmar Duarte (1999, p. 4)

Afirma o folclorista uruguaio Lauro Ayestaran em seu livro “El Folklore Musical Uruayo” que, depois de vinte anos de gestação, em 1870, registra-se perfeitamente definida e com nome próprio, o nascimento da Milonga. Segundo esse estudioso, não só da música da República Oriental do Uruguai, mas do Rio Grande do Sul como partícipe da formação étnica deste Cone Sul do continente, em fins do século XIX a Milonga era executada de três maneiras e com diferentes finalidades: 1) para acompanhar as danças de pares independentes e enlaçados; 2) para acompanhar payadas e contrapontos (desafios); 3) como canção campeira que era apresentada em quartetos e sextilhas ou mesmo em oitavas e décimas.

É singular o tipo de música que compunha a paisagem sonora do momento, pois ela pode facilmente ser associada à atmosfera climática chuvosa e fria, já que apresenta uma sonoridade melancólica e lânguida, que se coaduna com a chuva e o frio.

Em relação à influência da música na formação e na caracterização das sociedades, Schafer (2011, p. 23) destaca que ela é

um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos. Desde algum tempo, eu também acredito que o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade.

Dessa forma, a paisagem musical do conto não aponta apenas para o que está sendo narrado, mas particulariza as características do local em que a história acontece. Embora se saiba que, mesmo representando lugares reais, os locais das narrativas serão sempre fictícios – há de se destacar que Pau-d’Arco foi criada por Charles Kiefer em consonância com sua terra natal, Três de Maio, situada na região do Alto Uruguai do Rio Grande do Sul.

Descobri que esse era o meu tema lendo Erico Verissimo. Em uma cena de *O Tempo e o Vento*, em uma festa no Sobrado, alguém comenta, olhando para o salão, que não está ali nenhum representante dos pequenos colonos alemães. Aí pensei: “Ah, tá aí, essa é a minha festa”. Isso foi naqueles meses de interregno entre *Caminhando na Chuva* e *O Pêndulo*... É aí que eu descobro que eu poderia explorar o tema do minifúndio alemão no Alto Uruguai. Porque o Vale do Taquari já estava mapeado pelo Josué Guimarães. A região de Cachoeira,

Santa Cruz do Sul, a Lya Luft já tinha tomado posse. O que sobrava para mim? O Alto Uruguai, minha terra. (KIEFER, 2013).

Ainda sobre o fragmento do texto literário em destaque acima, é interessante assinalar a música como elemento de aproximação entre os personagens, fator evidenciado também por Werlang (2011) em sua pesquisa.

Há em *O Continente* um processo cíclico onde a música desempenha um papel fundamental: ela é o elemento central no processo de conquista que se dá durante toda a narrativa. A história favorece a questão musical, mais especificamente o fato histórico de que os jesuítas conquistaram os índios não a partir da guerra ou da imposição física, mas através da música. Esse elemento primordial se repete ciclicamente no romance: Pedro conquista Ana com música; Capitão Rodrigo conquista Bibiana com seu violão a tiracolo; Luíza enfeitiça Bolívar com sua harpa; Fandango, com seu jeito alegre e nome de ressonâncias musicais, é uma referência para o jovem Licurgo e também um contraponto fundamental para a rigidez de sua avó Bibiana. O papel desempenhado pela música nesse contexto é, portanto, de suma importância. (WERLANG, 2011, p. 113).

No caso do conto utilizado nesta análise, a aproximação se dá através da dança, que aqui é viabilizada pela música. É justamente a música que permite e impulsiona a aproximação entre Fernando e Angélica no baile em que se conheceram, e é a paisagem musical que se sobressai em meio aos sons naturais, pois é o conjunto de danças e canções apresentadas no baile que proporciona o namoro, e que faz o personagem rememorar o primeiro encontro com sua amada, da mesma forma que é ela quem leva o personagem a entrar no salão de baile na noite em que regressa a Pau-d'Arco.

Estava exausto, cavalgara o dia inteiro, queria apenas um banho quente, um café com cardamomo, afagos da mãe e abraços do pai, queria chegar logo a Pau-d'Arco e rever a noiva, acertar com os sogros os detalhes do casamento, a lista dos convidados, o lugar em que fariam a festa, mas a música triste e arrastada continuava a colear na noite, a arrastar-se sob a chuva torrencial, a perder-se na mataria fechada e a doer no peito de meu avô como uma chaga. (KIEFER, 2001, p. 14).

Neste fragmento em especial a música é personificada, passa do âmbito abstrato e adquire características de coisa viva, visto que através da descrição da cena e das escolhas semânticas utilizadas é possível associar

a música à imagem de uma cobra arrastando-se por entre as árvores. Assim, a noção de arrastar existe quando colocada em comparação a outra possibilidade mais rápida de deslocamento; da mesma forma ocorre com a noção de perda, pois só se perde quem tem consciência de onde deveria estar indo.

Fica evidente a influência da música, especialmente do gênero musical cujas ressonâncias sonoras podem ser aproximadas à melancolia do clima chuvoso, nas ações do personagem, o que pode ser verificado em fragmentos como este: “Sequer sabia por que tinha entrado, deixara-me arrastar pelo cavalo, pela luz trêmula que fugia da porta principal, pela magia da milonga [...]” (KIEFER, 2001, p. 17). Dessa forma, dentre outros fatores, também a música foi responsável pelo desencadear dos fatos.

O estudo da paisagem sonora na literatura revela a influência que cada tipo de som tem nas narrativas. O mesmo ocorre com o silêncio, que adquire significados distintos de acordo com o contexto. Para Orlandi (2007) “no estruturalismo, a ideia de ‘meta’ e a de ‘Ø’ como oposição não deixam lugar para o silêncio e preenchem tudo com o linguístico definido em sua totalidade. O silêncio adquire o valor que lhe dita seu oposto” (ORLANDI, 2007, p. 44). O silêncio também significa, e pode ser que o significado não esteja nele, mas naquilo que ele silencia. De acordo com Schafer (2011, p. 351-358), há diferenças no som produzido após um momento silencioso em relação ao mesmo som produzido após outro momento em que não havia silêncio; a recepção não é a mesma. Mais de que um indício de alguma mudança na cena, o silêncio reforça a noção de som, e o contrário também.

O conto também apresenta as características dos bailes típicos da época e do local em que a história acontece. São descritos costumes como o de entregar na copa, ao chegar ao baile, as facas e revólveres visíveis, assim como o chapéu, e, no caso de Fernando, o poncho. A bebida costumeira em tais eventos, de acordo com a narrativa, era a cachaça, produzida pelos moradores do vilarejo. Neste cenário, “dançaram, os dois, polcas, valsas, chimarritas, bugios, xotes, milongas e chamamés, até que os músicos guardaram os instrumentos” (KIEFER, 2001, p. 21). Nesse fragmento é possível identificar os ritmos característicos dos bailes realizados nos vilarejos recém-formados no interior do estado do Rio Grande do Sul, aproximadamente entre o final da década de vinte e início da década de trinta do século XX.

A dança e a música desde muito tempo foram fundamentais na aproximação de casais na região em que o conto se desenvolve. O próprio Kiefer levanta esse elemento em outras narrativas suas. Em *A Face do Abismo*, o contato inicial entre José Tarquino, negro, e Herta Muller, branca, que ocorre em 1904, se dá pela música. No romance em questão, José Tarquino fundara o vilarejo de San Martin, que foi povoado por alguns casais de alemães. Quando foi derrubada a primeira árvore, houve o primeiro óbito, porque a queda se deu em cima de um dos homens, cuja viúva, um ano depois, acaba por aceitar a corte de Tarquino, e a aproximação entre eles se dá na festa do primeiro aniversário da cidade. Em situações comuns, dificilmente haveria a aproximação entre eles, mas, naquelas condições, era a possibilidade de a mulher ter um companheiro, mesmo não sendo de sua raça, e do homem se estabelecer num grupo ao qual ele não pertencia. Werlang (2011, 2011, p. 125) observa isso também ao analisar a obra de Erico Verissimo:

A música nesse contexto sempre une pessoas que vêm de estratos diferentes, de costumes diferentes, e que necessitam quebrar barreiras sociais e tabus para tentarem ficar juntas. Ora, esse caráter é o próprio processo de formação do povo sul-riograndense, onde a diversidade forma a gênese da sociedade, precisando justamente unir opostos muitas vezes tidos como inconciliáveis.

Em *O Continente*, de Erico Verissimo, o Capitão Rodrigo, visto como forasteiro, tira Bibiana Terra, moça de família, para dançar, a despeito da vontade do pretendente dela, Bento Amaral, um dos homens mais ricos do lugar. O Capitão vinha há tempos panejando uma aproximação com a moça, que aconteceu numa festa de casamento, através do pretexto da dança, aproximadamente em 1828.

[...] – Vou tirar Bibiana para dançar. Quero que vosmecê esteja perto pra ver como vou me comportar.

Arrastou o padre consigo. Quando o viram aproximar-se de Bibiana, que já estava de pé, na frente de Bento, os outros pares se afastaram como se todos estivessem esperando por aquele momento especial. De repente houve um silêncio. Até o gaiteiro parou. Foi um silêncio tão grande que Bibiana chegou a temer que os outros pudessem ouvir as batidas de seu coração.

Rodrigo fez uma cortesia na frente da moça e perguntou:

– Vosmecê quer me dar a honra desta marca? (VERISSIMO, 1995, p. 271).

Elementos como os supracitados dão conta do papel fundamental das festas, músicas e danças na formação do Rio Grande do Sul, bem como os comportamentos sociais, tanto de homens quanto de mulheres, já que a aproximação na dança sempre partia do homem, enquanto que à moça cabia uma função mais passiva. Ademais, é possível identificar também aspectos culturais, de quais tipos de músicas eram executadas nas festas e de como houve a integração entre raças por meio desses eventos que incluíam a música. A gênese das festas em solo gaúcho revela alguns aspectos que se percebe depois na ficcionalidade.

Costumeiramente, havia bailes na campanha. Eles aconteciam nas estâncias, nas ramadas dos bolichos ou carreiras. As elites costumavam imitar os bailes europeus. Dessa forma, muitas danças ingressaram no pampa. Eram frequentes o minueto, a contra-dança, a polca, a valsa, a mazurca, o xote, a havaneira e outras.

Entretanto, o que mais se popularizou foi o fandango. No século XIX, o fandango era uma espécie de baile com sapateados alternados com canções, recitadas e acompanhadas de viola. As danças eram recriações populares dos povoadores “primitivos paulistas, mineiros e lagunenses, com as danças dos açorianos e dos indígenas”, além da influência africana. Chamavam-se: *anu, balaio, bambaquerê, benzinho-amor, candeeiro, cará, chimarrita, xará, chico-puxado, chico-de-roda, feliz-meu-bem, joão-fernandes, meia-canha, pagaró, pega-fogo, queromana, recortado, retorcida, sarrabalho, serrana, tatu, tirana.*

Os ranchos onde se promoviam as danças eram chamados *bailantas*. E, com o passar do tempo, entre os gaúchos, fandango passou a ser sinônimo de baile, mesmo que raramente dancem de forma espontânea com sapateados e recitações, e, sim, em pares enlaçados. (GOLIN, 2001, p. 67).

Em “O poncho”, a narrativa gira em torno de um baile e está intrinsicamente ligada aos tipos de músicas executadas.

O reconhecimento do período histórico é possível num fragmento do texto em que é descrito o tema de um diálogo entre Fernando e o pai de Angélica: “tempo que se dividiu, para o meu avô, em intermináveis ponderações de Armando sobre a situação política do Estado, as movimentações de Getúlio Vargas, a crise da bolsa, do banco pelotense [...]” (KIEFER, 2001, p. 27). Nesse sentido, sabe-se que a conhecida “crise da bolsa” iniciou em outubro de 1929, de forma que, como o diálogo aconteceu em um dia em que se fazia necessário o uso de um poncho, seguramente

era em período próximo ao inverno, ou seja, não mais em 1929. Esta época coincide com um dos períodos em que Getúlio Vargas foi presidente do Brasil. Ademais, na genealogia do livro *A Face do Abismo*, José Tarquino Rosas, comandante da tropa em que Fernando lutou, participou das revoluções de 1923, 1930 e 1932; ou seja, se Fernando ficara mais de seis anos afastado do vilarejo, então ele partira para a revolução de 1923.

Como já visto anteriormente, outro elemento sensorial que tem relevância na obra é o cheiro, visto que em mais de uma circunstância ele aparece de maneira importante. Além de Fernando Konning ter confundido a estrada e estranhar os acontecimentos que se seguiram, ele também estranhou a fragrância que emanava da roupa de Angélica.

“O cheiro”, diria meu avô, “o cheiro não era o mesmo, minha noiva tinha cheiro de madressilva, mas naquela noite ressumava à lavanda”. Entre os muitos equívocos de um homem cansado, somava-se mais este. O que, de fato, Fernando sentiu, foi o cheiro de mofo do vestido que estivera guardado na sua longa ausência, dobrado na cômoda entre anáguas e corpetes. (KIEFER, 2001, p. 19).

Percebe-se no fragmento a descrição do cheiro, que, assim como a descrição da paisagem sonora, é diferente da descrição visual. Descrever coisas abstratas, como sons e cheiros, que depreendem um sentido diverso da visão, é diferente de descrever coisas concretas, como um cenário. Em relação à descrição da paisagem sonora, Schafer (2011, p. 23) argumenta que “formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar”. Nesse sentido, considerando que a descrição de cheiros geralmente é associada a algum elemento, infere-se que, para que possa haver uma percepção mínima do que está sendo descrito, as pessoas envolvidas no discurso devem, ambas, conhecer o aroma dos objetos tomados como referência.

Elementos sensoriais dão o tom ao conto, como se vislumbra em fragmentos do texto já citados. Além deles, há trechos que evidenciam a luminosidade do espaço como um elemento importante na configuração dos acontecimentos, como é possível verificar em: “Não sei se foi a luz do salão, ou talvez a claridade da madrugada, mas Angélica ficou como que aureolada, a tremer sob o tecido que ela própria havia tramado” (KIEFER, 2001, p. 21). Assim como na abertura do conto, a nebulosidade dificulta a

visão e o discernimento sobre o que estava acontecendo, também a luz opaca do salão e da madrugada interferiu no juízo do personagem. Dessa forma, há indícios de que elementos sensoriais como luz, cheiros, sons, ventos e chuva formam a essência sob a qual o conto se alicerça, ou seja, uma densa composição que marca no decorrer da narrativa fictícia o turvamento do que ocorre e que pouco a pouco preludivam o desfecho.

Na sequência direta da fração destacada acima há uma importante alusão à passagem do tempo, marcada através da chuva. “Era como se um ciclo se fechasse e a chuva que despencava fosse a mesma chuva que despencara na tarde da minha partida” (KIEFER, 2001, p. 22). A correspondência entre os dois tempos – o da partida e o do retorno – é marcada por meio de um elemento da natureza, no caso a chuva que, como se vê, adquire relevância fundamental na construção do enredo, o que se observa novamente em “a mesma chuva insistia em obscurecer o mundo” (KIEFER, 2001, p. 23).

A chuva é um elemento significativo não só na construção da paisagem sonora do texto, como também na atmosfera climática. Ela esteve presente no conto todo e sua intensidade estava proporcionalmente relacionada com os acontecimentos narrados. Ela marca a intensidade dramática da narrativa: enquanto são narradas passagens densas, a chuva é forte, há temporal e raios; quando a narrativa reflete algo mais superficial, a chuva é mais fraca. Quando Fernando não está mais envolto naquele momento nebuloso em que presumiu ter dançado com Angélica, passa a ter mais nitidez sobre o que acontece. Em meio a isso, “a chuva tinha cedido, ouvia os pássaros no arvoredo atrás da casa e cães a ladrar nas cercanias” (KIEFER, 2001, p. 24). Ou seja, há uma ligação entre a intensidade da chuva e dos acontecimentos narrados. Alguns significados podem ser associados à chuva nesse conto, se forem considerados outros textos simbólicos; a chuva, por exemplo, está associada à purificação. É ela quem lava o mundo de toda a maldade humana no evento bíblico do dilúvio e, analogamente, é o que ocorre no texto, pois é ela que promove o movimento catártico, quando ativa as memórias da narradora, quando influencia Fernando a contar sua história para a neta, mas, principalmente, porque é ela quem abre e fecha os ciclos. Foi debaixo de uma chuva torrencial que Fernando precisou enterrar seu passado, ao mesmo tempo em que teve certeza de que o amor que vivera com Angélica existiria até o fim de sua vida. O reencontro de Fernando e

Angélica começa e termina com a chuva e, de certo modo, a história dos dois passou a ser lembrada sempre que choveu depois disso.

Não menos contundente é a paisagem sonora no que se refere à presença do relógio de pêndulo numa das poucas cenas que ocorrem no interior de uma casa. A imposição sonora desse tipo de utensílio difere das primeiras invenções da humanidade de contadores da passagem do tempo.

Foi durante o século XIV que o sino se uniu a uma invenção técnica de grande significado para a civilização europeia: o relógio mecânico. Juntos, eles se tornaram os sinais mais inevitáveis da paisagem sonora porque, como o sino da igreja, e mesmo com mais implacável pontualidade, o relógio mede a passagem do tempo de forma audível. Por isso, ele difere de todos os instrumentos de contagem de tempo usados anteriormente – clepsidras, ampulhetas e quadrantes solares – que eram silenciosos. (SCHAFER, 2011, p. 88).

Dentro do contexto da narrativa, o relógio faz mais do que mostrar as horas aos personagens; de forma sutil, através de seu tiquetaquear, ele imprime sonoramente a passagem do tempo; ou seja, há sob uma perspectiva sonora a marcação da fugacidade da vida. O relógio marca a duração demonstrando ao homem que o tempo não para, que ele passa e que não volta atrás, como se verifica em “na sala, com seu balançar implacável, o relógio de pêndulo contabilizava as perdas e os ganhos, as palavras e os silêncios, os desejos e as indiferenças dos homens, das mulheres, dos bichos e das coisas” (KIEFER, 2001, p. 26).

Nesse sentido, Schafer (2011, p. 89) postula que

A associação entre relógios e sinos de igreja não foi absolutamente fortuita, pois o cristianismo desenvolveu a ideia retilínea de tempo como progresso, ainda que progresso espiritual, com um ponto inicial (a Criação), um indicador (Cristo) e uma profética conclusão (o Apocalipse). [...] O tempo está sempre se esgotando no sistema cristão, e a batida do relógio pontua esse fato. Seus carrilhões são sinais acústicos, mas mesmo em um nível subliminar o ritmo incessante de seu tique-taque forma uma tônica de significado inevitável na vida do homem ocidental, os relógios penetram o recesso da noite para lembrar ao homem a sua mortalidade.

A perspectiva sonora da presença do relógio de pêndulo se dá, além do som do tique-taque que emite, de forma mais intensa através das badaladas

que remetem aos sinos da igreja e que marcam as horas sonoramente, de forma que não se faz necessário olhar para o relógio para saber as horas quando o som é emitido, basta acompanhar o número de batidas. “Meu avô quedou-se no primeiro andar a ouvir, badalada por badalada, pois contou-as uma a uma, o relógio marcar cinco horas da tarde” (KIEFER, 2001, p. 28). Impossível deixar de destacar ainda a recorrente presença deste utensílio nas obras de Kiefer, tanto que uma de suas publicações recebeu o título de *O Pêndulo do Relógio*.

Quando o conto se encaminha para o final há novamente a presença da chuva. Enquanto o pai de Angélica contava para Fernando sobre a morte da filha “chovia, chovia sem parar, uma chuva imemorial, definitiva, como se os céus quisessem lavar a terra de todo o mal” (KIEFER, 2001, p. 28). Como se observa, a carga semântica da chuva nessa passagem passa a refletir algo intenso, condizente com o momento pelo qual o personagem passava. Ademais, há uma referência implícita ao dilúvio, evento contido no livro de Gênesis da Bíblia cristã. No contexto bíblico o dilúvio foi uma providência divina para lavar a terra de todo o mal. Tendo em vista que os seres humanos haviam se distanciado de seu projeto e praticado inúmeras atrocidades, Deus ordenou que Noé criasse uma arca e nela colocasse representantes de todas as espécies de animais, ao que se sucedeu o dilúvio, uma chuva que durou quarenta dias e quarenta noites e que cobriu a terra por cento e cinquenta dias, ao final dos quais houve uma espécie de renascimento da humanidade. No conto, esse renascimento se dá logo na sequência, no último parágrafo, quando da redenção do amor por meio do poncho que Fernando encontra sobre o sepulcro de Angélica, como se ela, mesmo morta, entregasse a ele novamente a prova e aliança do amor entre os dois.

O tema abordado no conto “O poncho” é corriqueiro na literatura e em outras artes. No entanto, a forma utilizada para contar esta história apresenta nuances que a individualiza. Elementos como o clima e a paisagem sonora conferem densidade à narrativa, de forma que as escolhas linguísticas permitem que seja criada uma camada sensorial encorpada, cuja ausência estrutural comprometeria o efeito de sentido. Através de descrições sonoras do vento, do clima, das músicas e principalmente da correlação entre tais elementos e as ações do personagem verifica-se a conexão estabelecida ao longo da narrativa entre os elementos sensoriais e as ações desenvolvidas a partir deles.

Referências

- ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- DUARTE, Colmar. A milonga. In: ALVES, Bebeto; MORAES, Mauro. *Milongamento*. Porto Alegre: USA Discos, 1999. 1 CD.
- GOLIN, Tau. *O povo do pampa: uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades*. 2. ed. Passo Fundo: UPF, 2001.
- KIEFER, Charles. *A face do abismo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- KIEFER, Charles. Charles Kiefer discute sua obra e fala sobre o porquê de ter assumido a função de retratar o minifúndio alemão no RS. Entrevista cedida a Fernando Gomes. *GaúchaZH*, Porto Alegre, 24 abr. 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/05/charles-kiefer-discute-sua-obra-e-fala-sobre-o-porque-de-ter-assumido-a-funcao-de-retratar-o-minifundio-alemao-no-rs-4148409.html>. Acesso em: 22 maio 2019.
- KIEFER, Charles. O poncho. In: _____. *Nós, os que inventamos a eternidade & outras histórias insólitas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 7-30.
- LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM. 2011.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: UNICAMP, 2007. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788526814707>
- SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salette. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia*. Curitiba: UFPR, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5380/raega.v20i0.20616>
- VERISSIMO, Erico. *O continente I*. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

Recebido em: 20 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 11 de fevereiro de 2020.



Padre Hipólito e Padre Albano: dois jeitos de ser igreja na telenovela *Roque Santeiro* (1985)

Father Hipólito and Father Albano: Two Ways of Being Church in the Soap Opera Roque Santeiro (1985)

Vandemberg Simão Saraiva

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

vandembergsaraiva@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1344-5565>

Resumo: Este artigo intenta analisar, por meio de contrapontos, os sacerdotes católicos da novela *Roque Santeiro*, adaptação televisiva da peça *O berço do herói*, de Dias Gomes (1922-1999). A fim de subtrair-se à censura reinante no regime militar, o texto mencionado passou por modificações e situações outras que provocaram o surgimento de uma obra de autoria coletiva. Os presbíteros passaram a integrar uma nova trama, em que duas maneiras de ser Igreja se contrapõem: o viés tradicionalista e a visão baseada nos pressupostos da Teologia da Libertação. Padre Hipólito representa o catolicismo tradicionalista, já Padre Albano é partidário de uma Igreja mais engajada socialmente, por isso é chamado de “padre vermelho”. Por meio dessas personagens, a novela abordou, de forma geral, essas duas maneiras de vivenciar a fé católica.

Palavras-chave: *O berço do herói*; telenovela *Roque Santeiro*; adaptação televisiva; Igreja Católica; Teologia da Libertação.

Abstract: This article analyzes, through counterpoints, the Catholic priests of the soap opera *Roque Santeiro*, a television adaptation of the play *O berço do herói*, by Dias Gomes (1922-1999). In order to preserve itself from the prevailing censorship in the military regime, the aforementioned text went through changes and other situations that caused the emergence collective authorship piece of work. The priests started to integrate a new plot, where two ways of being Church are opposed: the traditionalist bias and the view based on the assumptions of Liberation Theology. Father Hipólito represents traditional Catholicism, while Father Albano is in favor of a more socially engaged Church, which results in Albano being called “red priest”. Through these characters, the soap opera covered, in general, these two ways of experiencing the Catholic faith.

Keywords: *O berço do herói*; the soap opera *Roque Santeiro*; television adaptation; Catholic Church; Liberation Theology.

1 Do palco para a televisão: censura e transformações do texto

O berço do herói, escrito em 1963, é um texto teatral cuja trama se desenvolve em uma cidade interiorana que vive à custa do mítico Cabo Jorge, pracinha da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que foi considerado morto durante um conflito na Itália. “Encorajados pelo heroísmo de Roque, os soldados brasileiros abandona[ra]m a trincheira e avança[ra]m em massa. [...] Graças a ele, as tropas brasileiras na Itália conquistaram seu primeiro triunfo” (GOMES, 2001, p. 16). Sua pequena e remota cidade natal adotou, então, o nome de Cabo Jorge e passou a ser um centro turístico, desenvolvendo o comércio em torno do mito do suposto herói. As datas de seu nascimento e de sua morte passaram a compor o calendário cívico de todas as escolas brasileiras. Jorge tornou-se um vulto militar.

Anos depois, o pracinha surge na cidade. Em vez de um autêntico herói de guerra, ele revelou-se um desertor, pois fugira da luta após ser ferido em combate. Assim, a estrutura social, política, religiosa e econômica com que se estabelece e se movimenta a pequena cidade torna-se ameaçada. *O berço do herói* é um texto político com que se questiona o mito do heroísmo.

Até ser adaptado para a novela da Rede Globo, exibida na década de 1980, o texto da peça *O berço do herói* passou por transformação, exigidas não somente pelo processo tradutório de texto teatral para filmico, mas também por questões políticas impostas pelo regime militar brasileiro. O próprio Dias Gomes (2001, p. 5-7) expõe esse histórico na introdução que faz a uma edição posterior à novela global.

O berço do herói precisou esperar, por causa do golpe militar de 1964, quase dois anos até que “um produtor suficientemente corajoso” (GOMES, 2001, p. 5) se interessasse por montá-lo. O texto foi publicado em 1965, com um prefácio incisivo de Paulo Francis e uma orelha de Ênio Silveira.¹

¹ Reimão (2014, p. 80) informa que, apesar da encenação de *O berço do herói* ter sido proibida pela censura federal em 1965, a publicação em livro alcançou sucesso de vendas. A pesquisadora observa que, nos casos em que existe uma interdição para exibições públicas, mas o livro está publicado, ocorre algo curioso: a obra que não pode ser vista por plateias adultas que pagam ingressos está ao alcance de qualquer pessoa, desde que alfabetizada. No que se refere a restrições dos órgãos governamentais, Reimão (2014, p. 81) salienta que casos similares ocorreram com os filmes *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, e *Toda nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, que também receberam cortes ou ficaram retidos pela censura.

Essa publicação fez com que um general exigisse do Conselho de Segurança Nacional a prisão de Francis, Silveira e Gomes. O motivo, segundo Dias Gomes (2001, p. 5), foi o modo com que se fez a abordagem da figura do herói – e herói militar –, tema mais que polêmico para aquele momento histórico brasileiro. Em função desse conteúdo, proibiu-se o espetáculo, dirigido por Antonio Abujamra, na noite de estreia: 22 de julho de 1965. Carlos Lacerda, escreve Gomes (2001, p. 5), então governador do antigo estado da Guanabara, assumiu, por pressão militar, a autoria da interdição. Somente em 1976 a peça estreou, não em chão brasileiro, mas em terras estadunidenses.

No ano seguinte, 1966, tentou-se uma adaptação para o cinema, cujo roteiro foi escrito pelo próprio Dias Gomes. Ocorreu nova interdição. Dez anos depois, ainda sob o regime militar, houve outra tentativa de adaptação da peça, agora para a televisão. Para burlar a censura, Dias Gomes trocou-lhe o título para *Roque Santeiro* e alterou o nome de quase a totalidade das personagens. Além disso, o protagonista, um cabo da Força Expedicionária Brasileira (FEB), passou a ser um artesão de santos de barro, um santeiro. Conforme Gomes (2001, p. 6), a novela também foi proibida, depois que um grampo interceptou uma conversa do dramaturgo com o historiador Nelson Werneck Sodré, confidenciando que a novela *Roque Santeiro* seria uma adaptação de *O berço do herói*.

Em 1985, agora com o processo de redemocratização, a novela foi, enfim, liberada. Por causa do sucesso estrondoso da versão televisiva, Dias Gomes manteve os novos nomes das personagens e retrabalhou o texto da peça, enriquecendo-a com algumas cenas sugeridas e, talvez, necessárias, em se tratando do gênero telenovela. Esta última versão se destinava a uma montagem com músicas de Caetano Veloso. Em 27 de janeiro de 2017, no Teatro FAAP, em São Paulo, o texto original de *O berço do herói* estreou pela primeira vez no formato de musical, trazendo o famoso título da novela para nomeá-lo: *Roque Santeiro, o Musical*. O espetáculo foi dirigido por Débora Dubois e a trilha sonora ficou a cargo de Zeca Baleiro.

Dias Gomes estabeleceu certa coerência entre sua obra e ideias e eventos contemporâneos a ele. Um exemplo disso foi o aproveitamento realizado por Gomes, ativista político de esquerda, para fazer troça do escândalo estadunidense de Watergate, que acabou por derrocar o presidente Richard Nixon no mesmo ano em que a novela *O bem-amado* (1973) era

exibida. Em Sucupira, Odorico manda grampear o confessorário do vigário, seu opositor, a fim de gravar os pecados e os segredos dos habitantes da localidade. Não é de surpreender, portanto, que as adaptações das obras de Gomes tragam marcas sensíveis de atualizações.

Um dos temas caros a Dias Gomes é a religião e sua relação com aspectos morais e políticos. Diversas obras confirmam essa articulação, destacadamente *O pagador de Promessas* (1959), *A revolução dos beatos* (1961), *Roque Santeiro* (1963) e *O santo inquerito* (1966). Principalmente na década de 1980, a Teologia da Libertação se contrapôs a diversos aspectos do tradicionalismo da Igreja Católica. O padre como figura política ganha um ar de novidade exatamente em *Roque Santeiro*, através da atuação de padre Albano, pároco de uma periferia de Asa Branca, interpretado por Claudio Cavalcante (1940-2013), e que se contrapõe a padre Hipólito, vivido por Paulo Gracindo (1911-1995). Entram em choque, então, duas visões de Igreja: a da moral e dos dogmas católicos em contraste com a outra, que encarna o espírito libertário das comunidades eclesiais de base (CEBs),² em que atuam padres preocupados com questões sociais.

Após esse breve panorama da história do texto e de suas tentativas de adaptação para outras linguagens – algumas exitosas –, discutem-se, a seguir, algumas questões teóricas que fundamentariam o processo de adaptação televisiva.

2 Transmutação/adaptação televisiva

Com o advento do cinema e da televisão, diversos estudos buscam verificar essas novas possibilidades de fazer artístico, que, frequentemente, recorrem à tradição literária como matéria de constituição. Recorre-se a traduções de textos de literatura – aqui, no caso, incluem-se textos teatrais – para a televisão.

² Segundo Oliveira ([20--]), escrevendo para o *site* do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (FGV), as comunidades eclesiais de base (CEBs) são organismos da Igreja Católica que se caracterizam por celebração dominical realizada por leigos ou leigas; ampla participação na tomada de decisões, geralmente por meio de assembleias; e ligação entre a reflexão bíblica e a ação na sociedade. Já o *site* Portal das Comunidades Eclesiais de Base, no texto “O que são CEBs?” ([2017?]), afirma que não há um consenso sobre o que seria uma CEB, o que não autorizaria generalizações apressadas.

Em termos conceituais, os estudos de tradução fílmica incorporam as noções de “transmutação”, “transposição”, “reescrita”, “releitura”, “tradução intersemiótica”, etc. Jakobson (2003, p. 64-65) distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, o qual pode se expressar por meio de outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essas traduções são diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2003, p. 64-65 grifos do autor).

A telenovela *Roque Santeiro*, cujas personagens padres são objetos deste estudo, insere-se nessa terceira tipologia, identificando-se, portanto, com o conceito de “transmutação”. Observe-se que, na passagem/tradução do texto literário ao televisivo, consagrou-se o uso do termo “adaptação”, que seria o resultado da transformação de um texto em termos da migração, por assim dizer, de uma linguagem para outra. Iremos utilizar este termo – adaptação – neste artigo. Silva (2007, p. 39) afirma que “a adaptação passa a ser considerada uma instância da tradução, vista não como semelhanças, mas, principalmente, como diferença”. Assim, considera-se que questões como fidelidade ou infidelidade ao texto-fonte não se sustentam mais nos modernos estudos de tradução. Por isso, valoriza-se a autonomia do filme adaptado, caso contrário a adaptação televisiva corresponderia ao que se costuma chamar de “tradução servil”. Segundo Johnson,

Podemos dizer [...] que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente das suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma “forma-prisão”. (JOHNSON, 1982, p. 10).

Conforme nos faz entender Amodeo (2003, p. 139), a televisão é dotada de dispositivos técnicos com que se traduz a representação engendrada simbolicamente pela literatura. Portanto, a obra televisiva –

no caso, a novela *Roque Santeiro* – apresenta autonomia em relação ao texto-fonte. Um fato que provocaria essa independência da versão televisiva da peça de Dias Gomes seria a extensão do folhetim, constituído de 209 capítulos. A peça *O berço do herói* passa a ser um ponto de partida, uma pista para a revelação do tema, a ser olhado como atual e relevante. A adaptação televisiva precisa ser lida como uma nova reescrita.

Segundo o site Memória Globo (ROQUE..., [2013?]), a novela *Roque Santeiro*, exibida de 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986 no horário das 20h, é uma sátira à exploração política e comercial da fé popular. A telenovela marcou época apresentando uma cidade fictícia – Asa Branca – como um microcosmo do Brasil. Nela, os moradores vivem em função dos supostos milagres de Roque Santeiro, um coroinha e artesão de santos de barro que teria morrido como mártir ao defender a cidade do bandido Navalhada. O falso santo reaparece vivo dezessete anos depois, ameaçando o poder e a riqueza das autoridades locais.

É importante que se tenham agora algumas considerações sobre a autoria coletiva da novela *Roque Santeiro*.

Partindo do argumento criado pelo dramaturgo [Dias Gomes], Aguinaldo Silva recebeu a incumbência de escrever as partes central e final da história. No começo do trabalho de Aguinaldo Silva, Dias Gomes ainda acompanhava o destino dos personagens, através de reuniões quinzenais com o autor. Gradativamente, porém, Gomes foi se afastando: passou um mês de férias no exterior e não se interessou mais pelo enredo. (UM DIA..., 1985, p. 133).

O novo autor contou com auxiliares: o dramaturgo Marcílio Moraes, o roteirista Joaquim de Assis e a pesquisadora Lilian Garcia.

A personagem Padre Albano foi criação de Aguinaldo Silva. Cláudio Cavalcante diz que

O padre Albano não existia na primeira versão. Quando o Aguinaldo Silva começou a escrever a segunda versão da novela, ele decidiu que iria falar da nova igreja, da igreja engajada, da igreja socialista... Foi aí que ele criou o Padre Albano, que começou a acontecer de uma maneira muito simpática e muito forte (A PALAVRA..., 2005).

É extremamente provável que Dias Gomes aprovou Albano e a ação pastoral desse sacerdote, pois na minissérie *O pagador de promessas* (1988),

cuja autoria é do dramaturgo baiano em foco, há a figura – inexistente na peça de 1959 – do Padre Eloy, grande incentivador das causas camponesas, interpretado por Osmar Prado. Ligado à Teologia da Libertação, era chamado por Tião Gadelha – latifundiário inescrupuloso e comprometido somente com o próprio lucro – de “padre comunista”.

Padre Eloy mobilizou a ação dos posseiros contra a desigualdade agrária, reunindo-os na sacristia da igreja, após suas celebrações. Afirmou, entre outras frases de incentivo à luta por igualdade e justiça, que: “Deus fez a terra e o diabo fez a cerca.” (SACRAMENTO, 2013, p. 97).

Sacramento (2013, p. 97) destaca o fato de a minissérie ter sido movida pelo contexto de elaboração da Constituinte e da possibilidade de uma Constituição mais progressista para o alvorecer de uma Nova República. Esse exemplo reafirma o que escrevemos acima sobre o fato de a adaptação se referir a seu tempo e às questões que lhes são contemporâneas.

Quando se estuda a adaptação filmica, é importante utilizar-se o roteiro na análise da obra. Isso se revela inviável, no entanto, neste artigo, visto a grande extensão da telenovela *Roque Santeiro* e da dificuldade de se obter esse documento. As comparações expostas neste trabalho entre as personagens Hipólito e Albano, portanto, foram construídas diretamente a partir da obra televisiva e do texto teatral. Moraes e Jakubaszko (2019), por exemplo, realizaram um estudo de caso sobre as bases cenográficas de *Roque Santeiro*. Para isso, empreenderam a análise de capítulos-chave dessa novela, semelhantemente ao que fazemos neste artigo.

3 Teologias: o Cristo divino e o Jesus humano

Segundo Westphal (2011, p. 68), a Teologia da Libertação surgiu na América Latina como resposta às estruturas de opressão política, social e cultural. Conforme essa teologia, afirma Westphal (2011, p. 68), a fé cristã precisa promover mecanismos de superação daquela coerção; assim, a opção preferencial pelos pobres é decorrente da obediência ao Evangelho. Desse modo, “a teologia busca pela eficácia, que se expressa na libertação dos pobres de todas as opressões sócio-políticas” (WESTPHAL, 2011, p. 68).

Noronha (2012, p. 185) destaca que

A Teologia da Libertação é sem dúvida alguma a maior expressão de sensibilidade que surgiu nos últimos trinta anos na história da teologia. Ela rompe com conceitos tradicionais da Igreja institucional introduzindo na história da Igreja ideias de igualdade social e direitos humanos, reivindicando para si como herança os lemas: liberdade, igualdade e fraternidade advindos da Revolução Francesa. (NORONHA, 2012, p. 185).

Parece-nos que Noronha se equivoca ao afirmar que ideias de igualdade social e direitos humanos foram inseridas no catolicismo a partir da Teologia da Libertação. A preocupação com os pobres faz parte da tradição católica há dois milênios e remonta às origens do Cristianismo. Nos séculos mais recentes, a Doutrina Social da Igreja fundamentou-se em documentos oficiais específicos. Em 1891, o Papa Leão XIII promulgou a encíclica *Rerum Novarum*, que se volta para a condição dos operários. A ela seguiu-se, em 1931, a encíclica de Pio XI, *Quadragesimo anno*, que focaliza a restauração e o aperfeiçoamento da ordem social. João XXIII publicou, em 1961, a *Mater et Magistra*, que se dedica à evolução da questão social à luz da doutrina cristã. Paulo VI promulgou, em 1967, a encíclica *Populorum Progressio*, que analisa o desenvolvimento dos povos, e, em 1971, a carta apostólica *Octagesima Adveniens*, texto comprometido com a questão sociopolítica dos cristãos. João Paulo II escreveu três encíclicas de cunho social: a *Laborens exercens*, em 1981, um olhar sobre o trabalho humano; a *Sollicitudo rei socialis*, de 1987, que focaliza os principais temas da *Populorum Progressio*, e, finalmente, a *Centesimus Annus*, em 1991, por ocasião do centenário da *Rerum Novarum*.

Os teólogos latino-americanos se colocam como continuadores dessa tradição, que lhes oferece tanto referência quanto inspiração. Pelo menos é o que exortava o Papa João Paulo II (1986), ao escrever que a Teologia da Libertação era não só oportuna, mas útil e necessária. Ela deveria constituir, nas palavras do Papa, uma nova etapa – em estreita conexão com as anteriores – daquela reflexão teológica iniciada com a Tradição apostólica e continuada com os grandes Padres e Doutores, com o Magistério ordinário e extraordinário e, na época mais recente, com o rico patrimônio da Doutrina Social da Igreja, expressa em documentos que vão da *Rerum novarum* à *Laborem exercens*.

A Teologia da Libertação, porém, não se limita às deduções teóricas e não se deixa aprisionar ao modelo academicista de articulação teológica. Westphal (2011, p. 91) observa que a teologia latino-americana da libertação tem o mérito de tematizar a experiência da fé, o compromisso concreto com os oprimidos, como conteúdo da teologia.

A teologia é desenvolvida pela via da compreensão participativa com o compromisso histórico da libertação dos oprimidos, e, assim, não pode haver divórcio entre a teoria e a prática teológica. Uma teologia cientificista, aprisionada às tematizações teóricas, que procede de forma analítica e descritiva somente, seria inadequada, pois colocaria o teólogo, o sujeito do labor teológico, à margem da existência teológica concreta. (WESTPHAL, 2011, p. 91).

A Teologia da Libertação se apresenta como um movimento teológico da América Latina que busca convencer os cristãos de que a vivência da fé precisa ser uma prática libertadora. Ela surge em um contexto em que se imbricam fatores de natureza diversa. Nos anos 1950 e 1960, as condições políticas nacionais e internacionais impulsionaram a mobilização das massas, que reivindicaram mudanças das estruturas de que resultavam miséria e marginalização.

Para se conhecer o início da Teologia da Libertação na América Latina, é preciso debruçar-se sobre as conferências do Conselho Episcopal Latino-americano (CELAM), que se dispuseram a ouvir o clamor do povo da América Latina. Foi o início de um movimento que, ao seguir o Concílio Vaticano II, estabeleceu conexões com o povo através das CEBs, proposta que fez com que os sacerdotes se dedicassem mais às comunidades sofridas. O Vaticano II, inserido no pensamento da teologia desenvolvimentista, favoreceu a articulação dos teólogos latino-americanos. Nesse sentido, Gibellini afirma o seguinte:

Na América Latina, o Concílio não funcionou apenas como ponto de chegada, mas também como ponto de partida de uma nova consciência de ser Igreja. De acordo com esta análise, a Igreja latino-americana realizou uma “recepção criativa” do Concílio à luz da realidade latino-americana, na perspectiva dos pobres a solidariedade como o homem de hoje torna-se solidariedade com os pobres, e a teologia que acompanha com reflexão este caminho é a teologia da libertação. (GIBELLINI, 1998 p. 370).

Na II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, ocorrida em Medellín, na Colômbia, em 1968, foram defendidas soluções reais para a pobreza na América Latina. Ganharam grande repercussão os documentos sobre a Justiça, a Paz e a Pobreza da Igreja. Diante da relevância e do impacto desses documentos, elementos característicos de Medellín foram as reflexões sobre pobreza e libertação.

O Episcopado Latino-Americano não pode ficar indiferente ante as tremendas injustiças sociais existentes na América Latina, que mantêm a maioria de nossos povos numa dolorosa pobreza, que em muitos casos chega a ser miséria desumana. (DOCUMENTO... 2017, p. 62).

[...] para nossa verdadeira libertação, todos os homens necessitam de profunda conversão para que chegue a nós o “Reino de justiça, de amor e de paz”. A origem de todo desprezo ao homem, de toda injustiça, deve ser procurada no desequilíbrio interior da liberdade humana, que necessita sempre, na história, de um permanente esforço de retificação. A originalidade da mensagem cristã não consiste tanto na afirmação da necessidade de uma mudança de estruturas, quanto na insistência que devemos pôr na conversão do homem. Não teremos um continente novo sem novas e renovadas estruturas, mas sobretudo não haverá continente novo sem homens novos, que à luz do Evangelho saibam ser verdadeiramente livres e responsáveis. (DOCUMENTO..., 2017, p. 4).

Enfrentando graves obstáculos, como ditaduras, perseguições, prisões e mortes, a Teologia da Libertação se afirmou como uma proposta autonomamente elaborada que chega a ganhar reconhecimento internacional. Na III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, ocorrida em Puebla, no México, no ano de 1979, os postulados de libertação foram reafirmados e radicalizados:

A Conferência de Puebla volta a assumir, com renovada esperança na força vivificadora do Espírito, a posição da II Conferência Geral que fez uma clara e profética opção pelos pobres [...]. Afirmamos a necessidade de conversão de toda a Igreja para uma opção preferencial pelos pobres, no intuito de sua integral libertação. (DOCUMENTO..., 1987, p. 352).

Para Westphal (2011, p. 95), o ponto de partida da Teologia da Libertação é antropocêntrico, pois o pobre é o centro da articulação temática

da cristologia e da eclesiologia, vindo a ser pobre todo aquele que se encontra sob alguma forma de opressão, tanto no âmbito social, como racial e cultural; por exemplo, o negro, o índio ou a mulher oprimida. Ainda segundo esse doutor em teologia, a vivência religiosa acontece nas práticas cotidianas do pobre, pois ele é a mediação privilegiada para a experiência transcendental de Deus, tanto assim que, no pobre, estaria a manifestação do Servo Sofredor Jesus Cristo, o Jesus humano. A Teologia da Libertação percebe que amar a Deus não significa somente contemplar o Cristo Divino, mas amá-lo em sua humanidade, presente no outro.

Ainda hoje, a Igreja na América Latina ratifica esse posicionamento na conclusão da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe. Ali, há a afirmação segundo a qual “a opção preferencial pelos pobres é uma das peculiaridades que marca a fisionomia da Igreja latino-americana e caribenha” (DOCUMENTO..., 2007, p. 177). Retoma-se o discurso do Papa Bento XVI na abertura da conferência: “A opção preferencial pelos pobres está implícita na fé cristológica naquele Deus que se faz pobre por nós, para nos enriquecer com a sua pobreza” (DOCUMENTO..., 2007, p. 177).

Essa maneira de ser Igreja choca-se com uma visão tradicionalista. Nessa nova visão, a prática religiosa se concretiza em ações radicais de solidariedade e, principalmente, fraternidade. A vivência religiosa limita-se, muitas vezes, à crença no dogma, à obediência cega das normas e das leis da Igreja, não na vida real da comunidade com que se trabalha. Para muitos fiéis tradicionalistas,

[a] comunidade é quase uma abstração, que não fala, não tem opinião; seus membros devem mostrar-se agradecidos por poderem usufruir dos bens da fé. Estes bens são, na sua quase totalidade, de ordem espiritual: os ‘sacramentos’ e ‘sacramentais’. (HARTMANN, 1998, p. 8).

Quanto à opção pelos pobres, a prática eclesial puramente conservadora e normativa em questão não combate as estruturas de injustiça e exclusão; em vez disso evidencia a prática de uma caridade cuja eficácia é momentânea, pois não se dirige às causas sociais da pobreza. Além disso, não são raras as vezes em que ela serve quase que somente para aplacar a consciência de quem pratica a caridade/esmola. Adora-se o Cristo Divino, cuja divindade/presença não se percebe no outro.

4 Maneiras diferentes de viver a fé: Padre Hipólito e Padre Albano

A telenovela *Roque Santeiro* constitui um produto cultural que permite um entendimento do cotidiano brasileiro e da vida econômica, política e cultural do país. Trata-se de um texto ficcional que apresenta a questão social católica da época, marcada por posicionamentos paradoxais no que se refere à ação eclesial – religiosa e laica – diante de um país marcado por desigualdades. Figurativamente, esses posicionamentos – progressista e conservador – concretizam-se nas figuras de Padre Albano e Padre Hipólito, respectivamente.

Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss* (2009), contraponto deriva do latim medieval *contrapunctum* (<lat. prep. contra + ac. punctum ‘ponto’), vocábulo usado na expressão latina *cantus contra punctus* ‘canto, música em contraponto’. É uma palavra da teoria musical, utilizado de várias formas. Contraponto “pode se referir à teia da textura musical de uma peça. Contraponto pode ser [também] sinônimo de polifonia, uma vez que uma música contrapontística é polifônica” (OWEN, 2015, p. 6). De forma geral, a polifonia não é, em música, geradora de desarmonias. Em sentido figurativo, contraponto passou a significar também, segundo o dicionário, o “uso de contrastes ou temas entrelaçados em texto literário, filme etc.” (HOUAISS, 2009). Talvez esse novo sentido tenha surgido por causa do verbo contrapor, que significa, entre outros sentidos, “pôr(-se) em contraste; contrastar, opor(-se); divergir” (HOUAISS, 2009). Há de se verificar isso. A atenção dispensada a essa pequena babel semântica tem por finalidade ressaltar que, apesar de serem personagens contrapostos, Padre Albano e Padre Hipólito são, mesmo com os contrastes, arautos de uma mesma Igreja. Ainda que sejam diferentes em muitas das ações tomadas e dos discursos proferidos, não deixam de ser sacerdotes da mesma comunidade católica mundial, que é também diversa, quer seja no rito (latino, bizantino, armênio, etc.), quer seja na ação pastoral (missionária, indígena, carcerária, etc.), quer seja na vivência comunitária e espiritual (ordens, congregações, institutos, movimentos, etc.), por exemplo. Na novela, duas grandes vozes ganhem relevo eclesiástico.

Para melhor se estruturar a análise que se fará aqui – baseada no contraste, na divergência – utilizaremos os seguintes itens: o espaço/ambiente; a indumentária; a idade dos padres; a doutrina/ o discurso e as ações pastorais.

4.1 O espaço/ambiente: igrejas em Asa Branca

O espaço por onde as personagens se movimentam e onde a ação se desenvolve não pode ser considerado apenas em seu aspecto físico, mas também em suas implicações sociais e psicológicas. “Num sentido mais abstrato, é importante que seja considerado o *espaço social*, a ambiência social pela qual circulam as personagens” (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 48, grifo do autor). Costumeiramente, críticos empregam o termo ambiente para se referirem a essa interseção entre o físico, o social e o psicológico.

No ambiente, surgem as características sociais das personagens (filosofia de vida, religião, ideologias, etc.) que com ele se relacionam. “O espaço social, enquanto sistema de valores, projeta-se na psicologia das personagens formando em seus cérebros, simbolicamente, um espaço. Esse espaço – seu sistema de valores – determina o que ela pode ou não fazer” (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 49). Na telenovela *Roque Santeiro* há dois espaços oficialmente litúrgicos: a igreja matriz de Asa Branca e outro templo católico, localizado no subúrbio da cidade. Ambos constituem-se como signos dos jeitos de ser Igreja de Padre Hipólito e de Padre Albano, respectivamente.

Segundo o Código de Direito Canônico (2001, p. 303), cânon 1214, entende-se por igreja um edifício sagrado destinado ao culto divino, onde os fiéis católicos têm o direito de praticar a celebração religiosa, especialmente se pública. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 874), “O templo é um reflexo do mundo divino. Sua arquitetura existe à imagem da representação do divino que têm os homens [...]”. Já o termo “igreja matriz” é muito utilizado no Brasil para designar o principal templo religioso de uma paróquia. É a igreja paroquial, e a ela se submetem as outras igrejas daquela circunscrição eclesiástica.

O caráter privilegiado da matriz de Asa Branca confirma-se não somente por ser a titular daquela freguesia baiana, como também pela sua localização, que é simbólica, no caso, por ser plantada na região central da cidade, em cuja praça principal se erigiu a estátua de Roque Santeiro (FIGURA 1).³ É um templo grande, antigo, cujo interior é ornado por elementos característicos de um santuário tradicional católico. O bem acabado altar central, os bancos de madeira de lei, as estátuas grandes de

³ A Figura 1 e a Figura 5 foram retiradas do *site* <http://resumonovelas.tv.com>. As outras figuras são resultado de *prints* da tela do computador durante a exibição dos vídeos.

santos, os castiçais, os entalhes nas paredes, a cor dourada dos detalhes e o famoso ostensório de ouro (roubado por Roque), tudo demonstra o *locus* social dessa igreja e o *status* do seu pároco (FIGURA 2). Esse espaço antigo já nos sinaliza o provável teor da pregação e da práxis religiosa executada por Padre Hipólito: conservador, tradicional, ortodoxo. Os discursos proferidos ali se referem a pecado, confissão, penitência, oração, arrependimento. Representantes de todas as classes sociais lá se congregam. Chefes políticos e donos de estabelecimentos comerciais a frequentam e contribuem para sua manutenção.

Padre Albano celebra em uma igreja menor e restrita à comunidade local, ou seja, não frequentada por toda a sociedade asa-branquense. É um prédio pequeno, mais aparentado com uma casa que foi adaptada para o culto religioso (FIGURA 3). O altar é simples; os bancos, bem rústicos, sem encosto; as imagens sacras, menores; não há a presença marcante da cor dourada (FIGURA 4). Nos discursos e nos sermões proferidos por Albano, assinalados pela heterodoxia, pronunciam-se palavras como sindicato, greve e direitos. Sua localização é periférica, suburbana, voltada para os moradores daquela localidade, como agricultores, lavadeiras, donas de casa, prostitutas.

Enfim, os contrastes entre os prédios religiosos realçam as diferenças do exercício da fé e da ação pastoral entre Padre Hipólito e Padre Albano. São imagens empregadas pela técnica televisiva para servirem de indicadores das ideias contrapostas sobre religião na telenovela.

FIGURA 1 – Fachada da igreja matriz de Asa Branca



FIGURA 2 – Interior da igreja matriz de Asa Branca



FIGURA 3 – Entrada principal da igreja de Padre Albano



FIGURA 4 – Interior da igreja de Padre Albano



4.2 A indumentária religiosa e a idade dos padres

Intimamente relacionada ao tópico anterior, a indumentária é sinal acentuado das diferentes tendências religiosas dos sacerdotes estudados. Ao longo da história da humanidade, as roupas desenvolveram-se para seguir funcionalidades determinadas por aqueles que as estavam criando e/ou vestindo. A princípio como proteção, depois como elemento de manutenção do pudor, as indumentárias passaram a ser utilizadas pelos indivíduos como forma de expressão de seu *status* social, etnicidade, crença ou cultura.⁴ Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 947), “[a] roupa é símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior”. Portanto, no âmbito religioso – em nosso caso, católico –, é comum haver roupas específicas para diferenciar os crentes.

O cânon 284 do Código de Direito Canônico (2001, p. 97) indica que os clérigos devem vestir um traje eclesiástico digno, segundo as normas dadas pela conferência episcopal e os costumes legítimos do lugar.

⁴ A indumentária – tecnicamente, o figurino – é um dos elementos narrativos do audiovisual, detentor de assinalada importância; sem ela o texto filmico fica incompleto e pode não comunicar a ideia desejada, já que o figurino responsabiliza-se por transmitir costumes, comportamentos, estação climática, classe social, aspectos psicológicos, ideologias, religião, etc., por meio dos tecidos, cores, texturas e formas.

A veste religiosa mais conhecida é a batina, chamada também de sotaina. Segundo Edwards (2012, p. 178), a batina é indumentária própria de clérigos católicos, luteranos, anglicanos e católicos ortodoxos. Na versão católica, possui 33 botões, para representar a idade de Cristo. A cor preta é a comum, estipulada, segundo informação de Brodbeck (2009, p. 27), por vários concílios e sínodos.

Por ser a Igreja Católica uma instituição hierarquizada, como reza o cânon 207 do Código de Direito Canônico (2001, p. 77), o uso das roupas distingue os sacerdotes entre seus pares e diferencia-os do povo. Para a fé católica, a veste sacerdotal simboliza uma eleição e uma separação: eleição, por vocação, de um homem ao serviço eclesial e separação desse indivíduo do meio dos leigos. A roupa específica do sacerdote é o sinal exterior de uma realidade interior: o padre já não pertence a si mesmo, mas é “propriedade” de Deus. Assim, a veste clerical realça o papel de separação entre o sacerdote e os fiéis, o povo católico. Brodbeck (2009, p. 20) ratifica isso quando escreve que,

se por vocação divina e força da graça presente em um sacramento distinto [o da ordem] os sacerdotes são separados, consagrados, natural que signifiquem essa separação e consagração por meio de alguns símbolos, todos eles decretados, em sua sabedoria, pela Igreja, mediante seu Direito Canônico.

Em desacordo, muitos leigos e sacerdotes, destacadamente da ala dita progressista, evitam o exagero no uso das vestes litúrgicas no dia a dia. Alguns argumentam que o uso dessas roupas *não* sinaliza obrigatoriamente o amor à liturgia e muito menos um sinal do Evangelho. Carmo ([201-?], *apud* GUIMARÃES, 2017) afirma que, ao contrário, as vestes religiosas podem ser sinal de ostentação e de poder sacro e que o *não uso* delas, em muitas situações, reforça que o despojamento, a renúncia aos privilégios e a simplicidade são sempre indicadores do seguimento a Jesus. A professora salienta que, ao longo da história da Igreja, quando essa instituição esteve muito vinculada ao poder temporal, o padre era um nobre da corte, portanto se vestia como era costume dessa classe social. Hoje, a teóloga assevera que isso é simplesmente despropositado, pois essas roupas *não* estariam ao serviço do altar, mas daqueles que as portam.

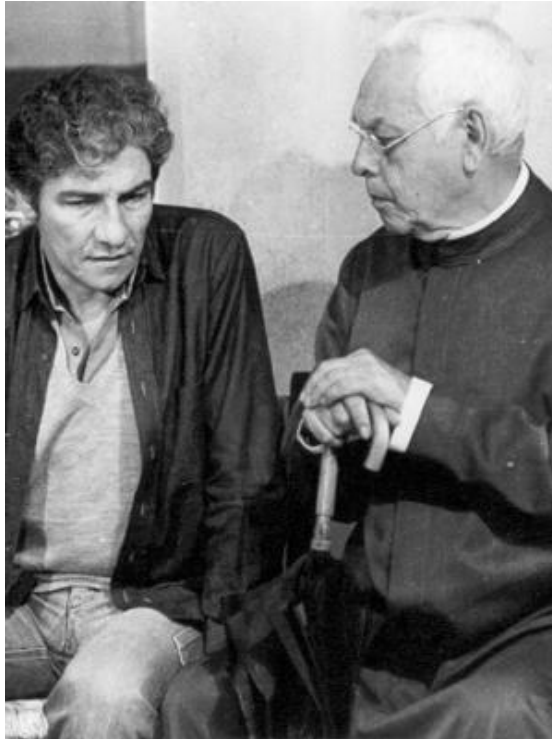
No contexto de uma obra audiovisual, como *Roque Santeiro*, em vez de perda do valor do símbolo, há ganho semiótico no uso de roupas comuns por Padre Albano, uma vez que, por vestir-se à paisana, ele se insere no meio do povo como um igual. A atitude do presbítero se reveste de um simbolismo caro ao discurso social desse jovem religioso: ser um a mais entre seus paroquianos, lutar junto deles e como um deles. O uso da batina por Padre Hipólito relaciona-se, simbolicamente, com seu lugar oficial de detentor de certo poder na sociedade estratificada de Asa Branca. Sua roupa o distingue como o sacerdote de uma instituição que se faz presente nas decisões de vulto da localidade e na apreciação social de seu sacerdócio e no reconhecimento de seu dever de aconselhar/orientar as pessoas, a partir de um posicionamento católico oficial.

Quanto à idade, os presbíteros eram originariamente anciãos. Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss* (2009), a palavra origina-se do grego *presbíteros* ou *présbus*, *eós* e significa velho, idoso, experiente, digno de respeito. Na tradição neotestamentária, conforme o livro do Apocalipse, capítulo 1, versículo 14, o Filho do Homem possui cabelos brancos, sinal de eternidade. Velhice relaciona-se à tradição. Em termos religiosos cristãos, significa sabedoria, e as sociedades da Antiguidade consideravam a velhice como algo dignificante.

No contexto da telenovela, a velhice de Padre Hipólito pode simbolizar a Igreja da tradição milenar; da perenidade do dogma, da imutabilidade da doutrina. A juventude de Padre Albano pode representar os novos caminhos da Igreja católica pós-conciliar, aquela que optou pelos pobres. Se Albano se apresenta como o novo, Hipólito é considerado, em algumas situações, como o ultrapassado.

A velhice e a juventude dos sacerdotes de *Roque Santeiro* apresentam, de maneira simplificada e panorâmica, duas visões – tradicional e progressista – sobre a Igreja católica no Brasil daquela época.

FIGURA 5 – Padre Albano e Padre Hipólito



4.3 A doutrina/o discurso e as ações pastorais

De maneira geral, discurso “é a atividade lingüística nas múltiplas e infindáveis ocorrências da vida do indivíduo” (CÂMARA JR, 1988, p. 99). O discurso reflete as relações sociais, visto que “toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrograr...) visando modificar uma situação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 170).

Roque Santeiro apresenta ao telespectador duas formas de viver a fé católica, já anteriormente mencionadas. Uma delas relaciona-se a um catolicismo de caráter institucional e burocrático e de sinalizador das etapas da vida por meio de seus rituais:

[a Igreja] da missa dominical, do batizado festivo, dos casamentos sociais, dos anjos barrocos, do padre sisudo, da sacristia, do confessionário e do altar, que fala do céu para os bons, do inferno para os maus, das liturgias formais, dos corais, das canções e da música intimistas, da fé como adesão e compromisso individual com Deus, da devoção aos santos, das procissões, das promessas, da clara distinção e separação entre fé e vida, onde as coisas não se misturam. (HARTMANN, 1998, p. 7).

A outra proposta, pautada nas decisões pós-Vaticano II, une-se aos pobres e aos padres que estão entre o povo, ou seja, apoia os sindicatos, os Direitos Humanos, os movimentos sociais, as celebrações politizadas e as minorias e promove o acolhimento, a transformação da ordem social, o combate às injustiças e, destacadamente, adota uma visão de Igreja comunitária, em que a salvação é alcançada a partir daqui e de agora para todos e em todos os sentidos. Por meio dos discursos e ações dos sacerdotes, a novela reflete sobre esses dois modelos de ser Igreja.

A referência para a atuação dos padres em *Roque Santeiro* diz respeito à questão do papel do povo em relação à Igreja: ou ela é serva da humanidade, ou a humanidade se coloca como serva dela. Para Hartmann (1998), o principal e, por vezes, único referencial para a atuação do Padre Hipólito é a instituição eclesial, em seu âmbito dogmático, normativo e legal e não a realidade da comunidade com que o pároco trabalha. Já Padre Albano representa, no seu exercício pastoral, uma visão eclesial que inverte o polo referencial, colocando a comunidade no lugar da Igreja institucional, isto é, são priorizadas as pessoas concretas, com suas alegrias e tristezas, angústias e esperanças. As criaturas humanas se tornam o objeto principal dessa atuação sacerdotal. Hipólito conhece a Igreja como instituição; Albano, como povo de Deus.

Em uma novela tão extensa, inúmeras vezes os discursos e as ações dos padres, quer em cenas em que eles aparecem separados, quer naquelas em que aparecem juntos, revelam esses modos de se pensar a atividade pastoral e a missão sacerdotal. Uma das ideias-força que caracteriza o discurso é a interatividade, cuja maior manifestação é a conversação, “na qual os dois locutores coordenam suas enunciações, enunciam em função da atitude do outro e percebem imediatamente o efeito que suas palavras têm sobre o outro” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 171).

Escolheu-se, por isso, analisar neste artigo uma das cenas⁵ em que Padre Hipólito visita Padre Albano na igreja do subúrbio, onde conversam sobre seus diversos modos de ver suas vocações. Logo no início da cena, Padre Albano orienta alguns dos fiéis a procurarem o sindicato antes de qualquer atitude que venham a tomar.

(Interior da igreja de Padre Albano. Alguns fiéis escutam o padre, que os aconselha.)

Padre Albano – Então, vão com Deus, amanhã a gente conversa mais. Agora não se esqueçam, não façam nada sozinhos, tá. Vocês têm que procurar antes de qualquer coisa o sindicato de vocês, tá. Vão com Deus, amanhã a gente se vê.

(Os fiéis saem. Entra Padre Hipólito.)⁶

Como a narrativa começa *in media res*, não sabemos a que problema o sacerdote faz menção, mas a ideia é ressaltar como Padre Albano está envolvido em questões sociais bem concretas.

Em determinado momento, eles começam a conversar sobre a vocação de Padre Albano, que diz estar lendo muito São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila.

Padre Hipólito – [...] como é que vai a sua luta.

Padre Albano – Tá feroz, tá encarniçada, como toda boa luta. Tenho meditado muito, tenho lido muito São João da Cruz, Santa Teresa de Ávila. Tem me ajudado muito, pois (inaudível) me sinto como se eu estivesse me reencontrando comigo mesmo quando eu resolvi abraçar a Igreja. Eu lia muito São João da Cruz, Santa Teresa de Ávila na minha adolescência antes de entrar no seminário. Me lembro, muitas vezes meus amigos saíam para se divertir, para ir aos bailes, e eu ficava em casa sábado à noite lendo Santa Teresa de Ávila.

Padre Hipólito – E foi aí que começou a desabrochar a sua vocação, não é?

Padre Albano – É, não achava errado o que eles faziam não, acho que tava certíssimo, eles queriam viver a vida que estava ali, né, sentir os prazeres do mundo. Eu não condenava, mas pra mim era muito

⁵ A cena comentada acima está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uvT59Hcr1A>. Acesso em: 27 maio 2018.

⁶ Todas as transcrições das cenas em análise são de nossa autoria.

pouco, eu queria muito mais, eu queria a vida no seu mistério, na sua plenitude, e isso só Deus podia me dar.

Padre Hipólito – Engraçado, você está falando e eu estou aqui... pensando como é que você consegue conciliar tamanha vocação mística com essa igreja que é tão apegada aos problemas do mundo que você prega.

Padre Albano – Essas duas coisas não são irreconciliáveis, muito pelo contrário, elas se complementam. A Palavra de Deus só se realiza na plenitude do homem, logo é preciso o quê? Salvar o homem.

Padre Hipólito – É preciso salvar a alma dos homens. É diferente.

Padre Albano – Padre, não foi porque Ele amava a humilhação e a ofensa que Cristo chamou a si os humilhados e os ofendidos. Ele precisava era livrá-los da humilhação e da ofensa.

Padre Hipólito – Se Cristo quisesse resolver os problemas do mundo ele teria vindo com uma legião de anjos e teria expulsado todos os poderosos da terra. Mas ele deixou apenas a sua Palavra.

(Padre Albano faz gestos de negação com a cabeça.)

Padre Hipólito – É ela que nós temos que pregar.

Padre Albano – Ele deixou também a sua Igreja, e é através dela que temos que acabar com a injustiça do mundo.

(Padre Hipólito faz um gesto de impaciência.)

Padre Hipólito – Enfim, vamos deixar essas discussões teológicas para depois, porque eu não quero me aborrecer com você. De qualquer maneira eu me sinto muito contente em saber que a sua fé está resistindo a todas as pressões.

[...]

Padre Hipólito – Deus sabe o que faz e o jeito que faz, não precisamos nós, os sacerdotes, nos desviarmos da nossa missão.

Os santos mencionados – São João da Cruz e Santa Tereza de Ávila – são alguns dos maiores místicos da história moderna da Igreja. Há, então, um aparente paradoxo, visto que o misticismo católico não se coaduna com uma ação política e social por parte de Albano, representante da Teologia da Libertação. Esse suposto contrassenso é percebido por Padre Hipólito, que pergunta como ele concilia tal vocação mística com “essa Igreja que é tão apegada aos problemas do mundo”, para citarmos literalmente a fala da personagem. Observemos que, ao dizer “essa Igreja”, Padre Hipólito a considera diferente do que seja a Igreja católica.

O discurso do sacerdote idoso revela uma doutrina espiritual apartada das problemáticas socioeconômicas presentes na vida dos fiéis e confirma a ação pastoral dos padres como sendo unicamente espiritual. A resposta de Albano revela outra concepção de Igreja: aquela que age por meio do próprio homem, e não por pura ação de seres espirituais, ou “anjos”. Um fato curioso: durante toda a cena, Albano chama Hipólito de “padre”, o que não acontece quando Hipólito se dirige a seu amigo de sacerdócio.

Esses discursos, divergentes em muitos pontos, conduzem as ações desses padres. Dias Gomes, na peça *Roque Santeiro ou O berço do herói*, esboça a personagem Padre Hipólito. Apesar de o Hipólito da telenovela não se resumir ao que orienta o dramaturgo no texto-fonte, há traços da ação pastoral que estão bem delineados na caracterização da personagem. Escreve o dramaturgo:

Padre Hipólito é uma figura contraditória. Tão contraditória quanto a própria Igreja Católica. É já de meia-idade [na telenovela é já um idoso] e os anos que tem na paróquia lhe permitiram assistir ao crescimento da comunidade. É a única pessoa que possui uma visão global desse desenvolvimento desigual e desordenado em que, sob os rótulos de progresso e civilização, entram, de contrabando, os germens que irão contaminar a futura sociedade dita civilizada e cristã. Consciente disso, Padre Hipólito trava uma violenta batalha contra a corrupção dos costumes, que cresce com a própria cidade. Sem uma visão nítida de progresso histórico, combate os efeitos, esquecendo as causas, e, contraditoriamente, sua paróquia se beneficia dessa mesma corrupção que ele combate. Essa obsessão, essa ideia fixa – o combate às prostitutas que invadem a cidade – é a cristalização de uma revolta decorrente da consciência que tem de sua impotência para impor a própria concepção moral. (GOMES, 2001, p. 20).

O pároco de Asa Branca nota a corrupção daquela sociedade cidadina, no entanto não sabe envolver-se, pois acredita que não deve misturar-se com as mudanças fundamentais para impedir a corrupção social que lá existe. Padre Hipólito revela, por suas ações, o desconhecimento de como responder a problemas e outras situações que se impõem no cotidiano da sociedade de Asa Branca, agindo de maneira anacrônica ao combater, por exemplo, casos de cunho sexual, sem perceber que as corrupções que surgem na cidade referem-se a questões políticas, econômicas, sociais e religiosas.

Padre Albano, por outro lado, muitas vezes descuida-se de suas obrigações estritamente litúrgicas e ditas espirituais e busca mudar a realidade de sua comunidade eclesial, minorando suas dificuldades materiais e incentivando a luta por direitos. É um padre de ação concreta, buscando transformação social. Se Hipólito esquece as causas dos problemas da cidade, Albano está atento para as origens socioeconômicas da desigualdade em Asa Branca. Ainda que, quando necessário, Padre Hipólito não se acovarde na defesa de seus fiéis contra injustiças, é a atuação de Albano que se mostra comprometida com todos os riscos (sociais, emocionais, afetivos, políticos, eclesiásticos, legais, etc.) que tal envolvimento com a comunidade acarreta.

Para ilustrar a maneira diversa do agir dos sacerdotes de Asa Branca, é pertinente o episódio da luta pela abertura de uma creche para os filhos das funcionárias da fábrica de Zé das Medalhas. O fato desenvolve-se em vários capítulos.⁷ O empresário é dono de uma pequena indústria que explora o mito de Roque Santeiro por meio da venda de medalhas, camisetas, amuletos e esculturas. Sonha ampliar seu negócio com o aumento da fabricação de mercadorias e a abertura de um supermercado. Sob a liderança de Padre Albano, as funcionárias, diante da recusa de Zé em abrir a creche, levam seus filhos para a indústria, o que causa aborrecimentos ao empresário. Conflitos acontecem entre o sacerdote e o negociante. Em uma discussão entre eles, após Zé das Medalhas afirmar, peremptoriamente, que não abriria a creche e que ganharia a guerra contra Albano e as funcionárias, o padre olha para um crucifixo e diz à imagem de Jesus: “Desculpe o atrevimento, mas o Senhor também gostava de uma boa briga.” A imagem nutrida por Padre Albano é a de um Cristo que age contra o erro. É o Cristo que, apesar de ser “manso e humilde de coração” (BÍBLIA..., Mt 11, 29, 2008), expulsa com violência os “vendilhões do templo” (BÍBLIA..., Jo 2, 13-16, 2008).

Padre Hipólito reprova a atitude de Padre Albano em incentivar a manifestação em prol da abertura da creche.

⁷ Os pontos principais do episódio podem ser acompanhados em um vídeo disponível em: <https://vimeo.com/181432238>. Acesso em: 29 maio 2018.

(Padre Hipólito, batendo na mesa, furioso!)

Padre Hipólito – Não posso acreditar! O senhor! Um padre! Um membro da Igreja de Deus! Apoiando essas atitudes radicais!

Padre Albano – Então me diga uma coisa, padre. O senhor é contra a ideia da creche?

Padre Hipólito – Não, claro que não sou, e nem podia ser, né. Mas eu acho que os métodos que você está usando para a abertura dessa creche são profundamente condenáveis, né. Porque se essa ideia das mulheres irem lá pra fazer aquela bagunça na casa do Zé das Medalhas, lá na loja dele, não é ideia delas, aquilo é ideia sua.

Padre Albano – Padre, a ideia é minha, eu que planejei tudo.

Padre Hipólito – Pois, então, desplaneje tudo! Vá lá e acabe com aquela bagunça.

Padre Albano – Padre, o senhor se lembra das Escrituras, quando Cristo foi lá e expulsou os vendilhões do templo...

Padre Hipólito – Ah, não venha me adaptar as Escrituras às suas [sic] interesses políticos. A Palavra de Deus é uma só, não faça uso dela para justificar as suas campanhas. Aquelas mulheres estão reivindicando a creche, tá certo, mas elas têm que fazer dentro da lei. O que elas estão fazendo, por conselho seu, é ilegal.

Padre Albano – Mas, Padre Hipólito, o senhor está cansado de saber que nós fizemos tudo pra convencer o seu Zé das Medalhas de todas as maneiras legais. Vamos ver se assim ele entende.

Padre Hipólito – Não, não, não, mas eu não concordo com isso! O senhor está errado! E eu, como padre mais antigo aqui de Asa Branca, eu sou obrigado por uma questão moral de fazer um relatório pra Cúria Metropolitana contando o que está acontecendo aqui!

Padre Albano – Mas o quê que tá acontecendo aqui?

Padre Hipólito – O que está acontecendo aqui é que tem um padre na cidade que se preocupa mais com a matéria do que com o espírito, gosta mais de brigar do que de rezar e anda querendo transformar as suas ovelhas em lobos.

Padre Albano – O senhor pensa isso de mim, padre?

Padre Hipólito – Claro, você que me dá razão com seus atos de pensar assim! Agora vá lá acabe com essa confusão enquanto é tempo!

Padre Albano – Não, padre, eu sinto muito, mas quem tem que acabar com essa confusão é seu Zé das Medalhas. Quanto ao seu relatório...

Padre Hipólito – Oh, eu não sei, tô pensando, não sei se vou fazer.

Padre Albano – Que Deus ilumine o senhor na hora da decisão.

Mesmo apoiando a abertura da creche, o pároco desaprova, veementemente, a ação das mães incentivadas por Padre Albano. Ele não compreende o ponto de vista do “padre vermelho”, para quem as manifestações são moralmente justificáveis, pois trazem benefícios sociais, embora possam parecer ilegais para aquele pároco. O discurso agressivo de Hipólito reafirma seu entendimento de uma Igreja que deve limitar-se ao serviço espiritual – daí a crítica ao dizer que Albano prefere brigar a orar. Parece que, para o pároco mais antigo de Asa Branca, a oração sem atitudes é suficiente. Envolver-se em ações de cunho social e humanitário, então, não deve ser prioridade para um sacerdote, segundo o pensamento conservador e institucional de Padre Hipólito.

Podemos definir, então, que Padre Albano representa o tipo do padre comunitário e Padre Hipólito, o padre institucional. “[...] o padre comunitário busca contribuir para um projeto global integrador, que convoca a todos os homens e mulheres de boa vontade para a sua realização e cujo referencial é, fundamentalmente, um mundo mais justo e solidário” (HARTMANN, 1998, p. 9). Já o padre institucional preocupa-se, geralmente, com questões particulares, frequentemente intimistas e fundamentalistas, e incentiva manifestações de fé, mas não possui disposição para a organização comunitária. É conveniente frisar que há crítica à ação de Albano quando ele é relapso em questões de liturgia. É possível interpretar a pouca vontade dele em relação às celebrações oficiais do catolicismo como um reducionismo desse modo de ser Igreja em sua abordagem revolucionária dos problemas sociais.

Assim definidos, parafraseamos Hartmann (1998) e identificamos o padre comunitário mais com o “profético” e o padre institucional mais com o “conservador” (fundamentalista, intimista, assistencialista).

5 Considerações finais

Este texto, de modo panorâmico, apontou, inicialmente, aspectos da recepção da peça *Roque Santeiro* no período militar ditatorial no Brasil. Após isso, explanaram-se diversas traduções/adaptações do texto para o teatro e para a televisão. Afirmou-se que toda tradução/adaptação televisiva ressignifica o texto-fonte (neste caso, um material teatral), dentro dos protocolos de sua mídia audiovisual, em que busca fazer adaptações a partir dos discursos, das determinações, das pressões e das ideologias em voga. Considerando este último item, realçaram-se duas ideologias dirigentes

da ação católica àquela época: uma conservadora e outra fundamentada na Teologia da Libertação. Por meio da contraposição dos discursos e das práticas dos padres católicos da telenovela, Padre Hipólito e Padre Albano, destacaram-se duas formas, em muitos pontos bastante distintos, do ser Igreja.

Para minha avó Israelita (*in memoriam*),
com quem assistia à *Roque Santeiro*.

Referências

- A PALAVRA dos atores. *Revista Quem*, [s. l.], n. 250, jun. 2005. Versão eletrônica. Disponível em: http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_print/0,3916,983380-3428-1,00.html. Acesso em: 18 maio 2018.
- ABDALA JÚNIOR, B. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção Margens do Texto).
- AMODEO, M. T. Literatura, televisão e identidade cultural nos tempos pós-modernos. In: SARAIVA, J. A. (org.) *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.
- BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Centro Bíblico Católico. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- BRODBECK, R. V. *Da obrigatoriedade do uso do traje eclesiástico*. [s. l.]: Veritatis Splendor Editora, 2009.
- CÂMARA JR, M. *Dicionário de linguística e gramática referente à Língua Portuguesa*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CÓDIGO de Direito Canônico. Promulgado por João Paulo II, Papa. Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

DOCUMENTO DE APARECIDA. Texto conclusivo da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe. 2. ed. Brasília: Edições CNBB; São Paulo: Paulinas: Paulus, 2007.

DOCUMENTO DE MEDELLÍN. Conclusões da II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: http://pjmp.org/subsidios_arquivos/cnbb/Medellin-1968-2CELAM-PORTUGUES.pdf. Acesso em: 25 maio 2018.

DOCUMENTO DE PUEBLA. Evangelização no presente e no futuro da América Latina: Conclusões da Conferência de Puebla. 8. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

EDWARDS, N. *On the button: the significance of an ordinary item*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5040/9780755698356>

GIBELLINI, R. *A Teologia no século XX*. 2. ed. Tradução de João Paixão Netto. São Paulo: Loyola, 1998.

GOMES, D. *Roque Santeiro ou O berço do herói*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

GUIMARÃES, E. N. M. B. Padres ornamentados: o que isso nos diz?. *Observatório da Evangelização*, [s. l.], 19 abr. 2017. Disponível em: <https://observatoriodaevangelizacao.wordpress.com/2017/04/19/padres-ornamentados-o-que-isso-nos-diz/>. Acesso em: 25 maio 2018.

HARTMANN, A. I. A comunidade de fé eletrônica: uma nova utopia no horizonte religioso? In: *XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Recife, 1998. Recife: Intercom, 1998. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dc3b0e1266ea1482ba48e551267c2f54.pdf>. Acesso em: 2 maio 2018.

HOUAISS, A. *Houaiss eletrônico*. Direção de Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Bliksteine José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOÃO PAULO II. Carta do Papa João Paulo II aos bispos da Conferência Episcopal dos Bispos do Brasil. *Libreria Editrice Vaticana*, [S.l.], 1986. Disponível em: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1986/documents/hf_jp-ii_let_19860409_conf-episcopale-brasile.html. Acesso em: 22 maio 2018.

JOHNSON, R. *Literatura e cinema – Macunaíma: do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo*. Tradução de Aparecida Godoy. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. (Estudos Brasileiros, 3).

MORAES, J. S.; JAKUBASZKO, D. A importância do espaço para a produção de sentidos na ficção televisiva: as bases cenográficas do prefeito de Asa Branca na telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes. *Revista Iniciacom*, São Paulo, v. 8, n. 2, 2019. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/3018/pdf>. Acesso em: 4 fev. 2020.

NORONHA, C. U. A. Teologia da Libertação: origem e desenvolvimento. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 185-191, abr./jun. 2012.

O QUE são CEBs?. *Portal das Comunidades Eclesiais de Base*, Rio de Janeiro, [2017?]. Disponível em: <http://portaldascebs.org.br/cebs/>. Acesso em: 28 jun. 2017.

OLIVEIRA, P. A. R. Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). *CPDOC – FGV*, Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comunidades-eclesiais-de-base-cebs>. Acesso em: 28 jun. 2017.

OWEN, H. Conceitos introdutórios. In: _____. *Contraponto modal e tonal: de Josquin a Strawinsky*. Tradução de Hugo L. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Owen-Contraponto.pdf>. Acesso em: 22 maio 2018.

REIMÃO, S. “Proíbo a publicação e circulação...” – censura a livros na ditadura militar. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, jan./abr. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v28n80/08.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2015.

ROQUE Santeiro – Trama principal. *Memória Globo*, Rio de Janeiro, [2013?]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: 18 maio 2018.

SACRAMENTO, I. Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de *O Pagador de Promessas*. *Logos 38: Realidade Ficção*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 86-99, jan./jun. 2013. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2013.7712>. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7712/5576>. Acesso em: 18 maio 2018.

SILVA, C. A. V. *Mrs Dalloway e a reescrita de Virgínia Woolf na literatura e no cinema*. 241f. 2007. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

UM DIA em Asa Branca. *Revista Veja*, São Paulo, n. 891, p. 132-136, 2 out. 1985. Disponível em: <http://marciliomoraes.com.br/clipping/um-dia-em-asa-branca/>. Acesso em: 18 maio 2018.

WESTPHAL, E. R. Uma breve história da Teologia da Libertação: um olhar crítico sobre os primeiros 20 anos. *Vox Scripturae: Revista Teológica Brasileira*, São Bento do Sul/SC, v. 9, n. 1, p. 68-98, maio 2011. DOI: [https://doi.org/10.25188/FLT-VoxScript\(eISSN2447-7443\)vXIX.n1.p68-98.ERW](https://doi.org/10.25188/FLT-VoxScript(eISSN2447-7443)vXIX.n1.p68-98.ERW). Disponível em: <http://vox.flt.edu.br/oai/open/11/89>. Acesso em: 02 maio 2018.

Recebido em: 01 de agosto de 2019.

Aprovado em: 17 de fevereiro de 2020.



As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan

The Letters of the Critical Reader Dalton Trevisan

Raquel Illescas Bueno

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

raquel.illescas@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-8046-5315>

Resumo: A partir da leitura de cartas pessoais publicadas em *Desgracida* (2010), propõe-se refletir sobre quem é o leitor Dalton Trevisan, revelado em suas manifestações críticas sobre obras de variados autores. Parte-se da constatação de que elementos autobiográficos são raros na obra ficcional do “vampiro de Curitiba”, tido como escritor indezessável. Procura-se mostrar que, em linguagem permeada pelo mesmo erotismo (BATAILLE, 2017) constituinte de sua obra ficcional, Trevisan aponta suas preferências literárias por autores com quem sua obra mantém profundas conexões, bem como identifica o que considera má literatura. A leitura das cartas dialoga com parte da fortuna crítica sobre a obra de Trevisan (WALDMAN, 2014; SANCHES NETO, 2012) e aproveita contribuições das teorias da leitura (JOUVE, 2002) e da autoria (LEJEUNE, 2008).

Palavras-chave: Dalton Trevisan; crítica literária; leitura.

Abstract: From the reading of the personal letters published in *Desgracida* (2010), we proposed to reflection on who is the reader Dalton Trevisan is, revealed in his critical manifestations on works by various authors. It starts from the proposition that autobiographical elements are rare in the fictional work of the “vampire of Curitiba”, regarded as an indescribable writer. It is intended to show that, in language permeated by the same eroticism (BATAILLE, 2017) that constitutes his *fictional* work, Trevisan points out his literary preferences among authors with whom his work has deep connections, as well as identifies what he considers poor quality literature. The reading of the letters dialogues is related to parts of the critical fortune about the work of Trevisan (WALDMAN, 2014; SANCHES NETO, 2017) and takes advantage of contributions from the theories of reading (JOUVE, 2002) and authorship (LEJEUNE, 2008).

Keywords: Dalton Trevisan; literary criticism; reading.

Textos de viés crítico publicados nos anos 1990 constituíram curiosa novidade na trajetória de Dalton Trevisan, um escritor cujo projeto literário mantém constância e coerência notáveis ao longo de mais de sete décadas. Nos anos 1940, à frente de *Joaquim*, o autor exercera a crítica de forma muito combativa, mas logo depois optou pelo silêncio total e pela não intervenção no cenário literário. Preferiu falar somente por meio de seus narradores. Estes são surpreendentemente neutros na lida com a violência e as perversões, as mesquinhas e brutalidades. Deles já foi dito que são dotados de uma rara “invisibilidade moral”¹ – algo que desafia as melhores teorias sobre o foco narrativo e a retórica da ficção.

Neste artigo são estudadas as cartas pessoais – ou fragmentos delas – que o autor tornou públicas em 2010, ao reuni-las na seção final de um de seus muitos livros de contos, *Desgracida*. A seção “Mal traçadas linhas” contém cartas dirigidas a “Otto”, “Nava” e “Rubem”, com impressões de leitura de variadas obras. A divulgação dessas cartas motivou a circulação de informações sobre a correspondência mantida pelo autor com pessoas de seu círculo literário.²

A exemplo do que ocorre quando Trevisan seleciona fragmentos de contos já publicados e os apresenta como “haicais” em meio a outros textos – alocados em obras em cuja ficha catalográfica consta invariavelmente a expressão “conto brasileiro” – a presença das cartas amplia ainda mais o largo espectro de suas produções fronteiriças entre diversos gêneros textuais. Essa atitude autoral reafirma a ousadia de Trevisan, uma vez que as possibilidades de leitura se multiplicam caso o leitor esteja consciente desses rearranjos, ou caso seja capaz de reconhecer aspectos autobiográficos. Por exemplo, saber que “Otto” é Otto Lara Resende conduz a uma leitura bem diferente daquela feita por alguém que não saiba da amizade entre esses escritores.

No que diz respeito especificamente à consideração de cartas pessoais como textos literários, Marco Antonio de Moraes afirma que o

¹ Michael Wood, em artigo para *The New York Book Review*: “A reação que se tem ao ler Trevisan é uma espécie de raiva. Raiva da perfeição da discrição do escritor, de sua absoluta invisibilidade moral, quando sabemos que ele deve estar espreitando, escondido atrás de seu estilo” (TREVISAN, 2017, orelha)

² Cf. texto de Cozer e Almeida, publicado na *Folha de S. Paulo* em 2015, que trata do material depositado na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e que informa que, das cartas incluídas em *Desgracida*, apenas aquela enviada a Pedro Nava pertence a esse acervo.

estudo da epistolografia envolve “uma constelação de assuntos, significados e indagações” que se dirigem à compreensão desse gênero textual enquanto “carta/objeto; carta/ato; carta/texto” (MORAES, 2008, p. 8).³ A complexidade do assunto é reconhecida também, dentre outros, por João César Castro Rocha, ao explicitar parte das dificuldades pelas quais passou o gênero epistolar até vir a ser reconhecido no âmbito dos objetos específicos da área de estudos literários. Para Castro Rocha, a ênfase na literatura como documento de afirmação da nacionalidade, e mesmo a opção formalista por uma definição muito estrita do campo onde se investiga a “literariedade”, foram, historicamente, empecilhos para o reconhecimento das cartas pessoais como *corpus* de pesquisa acadêmica na área (ROCHA, 2008, p. 396-397).

Dalton Trevisan optou por divulgar suas cartas pessoais mescladas a cartas com destinatários inespecíficos, algumas de viés claramente fictício, conforme se verá adiante. É possível identificar umas como cartas reais; outras, à falta de melhor denominação, como “cartas fictícias”. Além disso, Dalton privilegiou textos voltados para a apreciação crítica, potencializando a indefinição de gênero. As manifestações críticas sobre obras alheias, em textos apresentados como ficção e que fogem ao que é tipicamente ficcional, convidam a pesquisar quem é o Dalton Trevisan leitor da tradição literária.

Pensem sobre as consequências de se tomar algum leitor concreto como objeto de estudo. Em *A leitura* (2002), Vincent Jouve destaca a importância dos estudos de Michel Picard, pioneiro no estudo do leitor real, após uma sequência de outras propostas críticas que já haviam deslocado a ênfase dos estudos literários das questões formais para a recepção, porém com outro enfoque. Jouve inicia fazendo um apanhado geral das correntes críticas para as quais o leitor é uma categoria abstrata e acrescenta que, em vez de pensar em destinatários teóricos, como haviam feito Jauss, Iser e Eco, Picard inovou. Leia-se o fragmento de Picard selecionado por Jouve:

Os leitores teóricos... representam de fato um avanço científico interessante, mas seu caráter abstrato, narratário tomado no texto ou no leitor “inscrito”, arquiteitor ou leitor modelo, “leitor” histórico-sociológico ou consumidor visado, tudo neles parece asceticamente, hipocritamente, fugir diante dessa obscenidade: o verdadeiro

³ Esse é o objeto específico de outro trabalho desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa em andamento intitulado “Dalton, crítico”, de que resultou este artigo.

leitor possui um corpo, lê com ele. Ocultamos essa verdade tão imperceptível! (PICARD, 1989, p. 133 *apud* JOUVE, 2002, p. 49).⁴

Destaquem-se, nessa citação, tanto a ideia principal, de que o leitor concreto é objeto de estudo pertinente na área de Letras/Literatura, como também a observação que evidencia o caráter supostamente obsceno da constatação de que os leitores concretos têm corpo.

Quanto a flagrar o Dalton Trevisan leitor em ação, isso tem pouco a ver com o momento em que, sentado em seu escritório, ele tenha tido seu primeiro contato com os livros que comenta ou aberto as cartas pessoais a ele endereçadas. Interessa mais a zona cinzenta em que se mesclam e tensionam questões autobiográficas (de Dalton) e biográficas (dos autores que ele avalia, alguns dos quais são os próprios destinatários). A criação dessa zona cinzenta é regida pela ironia e gera textos divertidíssimos, como se o autor, a *persona*, a entidade por trás das palavras estivesse o tempo todo rindo por antecipação das possíveis reações a esses escritos.

No que diz respeito ao caráter obsceno implícito na hipótese de migrar das abstrações para a concretude da recepção, é aspecto que interessa pelo fato de que as abordagens críticas que revelam quem é o Dalton leitor estão recheadas de expressões despudoradas. O erotismo característico de sua ficção migra de maneira original para as apreciações de obras alheias.

Um exemplo aparece em carta a Otto Lara Resende datada de 06 de abril de 1987, em que Dalton retoricamente se desculpa por suas metáforas: “Com perdão da imagem, não é o que se espera de todo bom e vero escritor – o *strip-tease* do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante? A exibição de uma perfeita *fleur-de-rose* espiritual ao público (ai, não, distraído)?” (TREVISAN, 2010, p. 236). Tem-se, nesse fragmento, algo como: aquilo que o leitor, que sempre tende a se distrair, espera de um bom escritor não é que revele plenamente o que sente e que exiba ao público tudo o que lhe vai no espírito? A ideia, em si, não é original, porém chamam a atenção os vocábulos escolhidos para referir metaforicamente a exposição

⁴ Segundo Jouve, quando os estudos formalistas, inclusive as abordagens estruturalistas, entraram em declínio, aumentou o interesse pelo estudo da leitura. Grosso modo, a estética da recepção, de Jauss, considera que a história literária depende mais do que as gerações de sucessivos leitores disseram sobre as obras do que das obras em si mesmas. Já a teoria do leitor implícito, de Iser, volta-se para o leitor particular e sua reação ao texto. Próxima da teoria de Iser, a de Umberto Eco verifica como cada texto programa sua recepção.

plena dos sentimentos íntimos. É verdade que *strip-tease* é um termo comumente empregado quando se quer falar de entrega total, mas *fleur-de-rose*, expressão de circulação restrita e que significa sexo anal oral, é uma metáfora inusitada. Há vários planos em que se pode considerar a tendência à licenciosidade dessas metáforas. De início, ela se explica pelo fato de o texto ter nascido como carta entre amigos próximos. Lida por um público mais amplo, porém, quando da divulgação em livro dessa carta um quarto de século mais tarde, outros sentidos se sobrepõem.

Em comum, tanto na apreciação que considera o âmbito da intimidade entre amigos quanto na recepção do público em geral, está o caráter libertador do erotismo, considerado aqui em sentido filosófico. Segundo Georges Bataille (2017, p. 35-37), o erótico recusa a morte, preza pela continuidade e não é mesquinho; ao contrário, tende ao desperdício. O elemento excessivo na linguagem de Trevisan, esse autor tão econômico, revela um leitor-crítico-autor para quem a transgressão é muito bem-vinda por ser criativa, por afastar do senso comum.

Analisemos o contexto específico da carta citada. Dalton escreve para incentivar Otto a se livrar de possíveis bloqueios pessoais e assumir-se como autor confessional – algo difícil para ele próprio, cuja obra contém pouquíssima informação autobiográfica. O missivista supõe: “Decerto o impedem a reserva e o escrúpulo de se revelar ao leitor” (TREVISAN, 2010, p. 236). Impressionado com a qualidade do texto de uma carta recebida, Trevisan sugere que escrever um diário ou cartas seria a chave para que a produção literária do amigo atingisse seu ápice. Para isso seria necessária uma atitude prévia de libertação, que aproximasse Otto de Rousseau, Pedro Nava e Manuel Bandeira. Ainda segundo o Dalton que redige essa carta, um escritor que se liberte e transforme a experiência pessoal em texto literário tende a se acercar do prazer da criação, desviando-se da hipótese de uma escrita dolorosa e difícil, à maneira de Flaubert. Esse incentivo à escrita prazerosa e sem culpa, sem medo de uma possível diminuição da qualidade literária por conta do caráter autobiográfico, é dirigido a alguém que, como Trevisan, recusava-se há até bem pouco tempo a ser memorialista.

Em apresentação da coletânea *O príncipe e o sabiá*, publicada pouco tempo depois da morte de Otto (que ocorreu no fim de 1992), o jornalista Sérgio Augusto escreveu: “Memórias? ‘Nem pensar’, rebatia Otto Lara. E no entanto ele as escreveu, pois ao falar dos outros, acabou falando de

si próprio” (AUGUSTO, 1994). Efetivamente, Otto Lara Resende redigiu muitos perfis de escritores, entre eles alguns cujas obras Dalton Trevisan comenta em suas cartas, como Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, e outros que compuseram o círculo de amizades de ambos, como Rubem Braga e Pedro Nava. Continua Sergio Augusto: “A certa altura, Otto, o ottobiógrafo dos outros, abre o jogo e confessa ter reencontrado em suas reminiscências a ponta de sua própria história [...]” (AUGUSTO, 1994). Ana Miranda, organizadora do volume, refere-se a esses textos como exemplares de uma “autobiografia vicária” (MIRANDA, 1994, p. 14).

A ideia de uma autobiografia vicária, não de Otto Lara Resende, mas sim de Dalton Trevisan, interessa aqui, ainda que os seus sejam textos extremamente curtos; diferentes, portanto, dos perfis reunidos em *O príncipe e o sabiá*. Isso porque, se a presença do elemento erótico corresponde à expectativa dos leitores regulares do autor paranaense, o mesmo não se pode dizer em relação aos elementos autobiográficos. Estudar o voraz leitor Dalton Trevisan, revelado indiretamente, na escrita do esporádico Dalton crítico, implica considerar várias instâncias que em alguma medida distanciam de uma concretude objetiva. A teoria da leitura, que previne o biografismo e o impressionismo na apreciação desse tema, em realidade comparece aqui mais como mote do que efetivamente como apoio teórico. Para tratar do leitor Dalton à luz do autor Dalton, a discussão teórica mais pertinente é aquela voltada para as categorias “autor” e “autoria”, ou seja, o mesmo espectro teórico que inclui a autobiografia e a autoficção.

Um dos pontos de partida para a análise dos textos do “Dalton crítico” é o fato de que o autor que se revela nos textos confessionais é e não é a pessoa física Dalton Jerson Trevisan, é e não é a figura autoral tantas vezes identificada como “vampiro de Curitiba”. Ao tratarmos suas cartas como textos de opinião pessoal, tangenciam-se pontos já abordados pela recepção crítica. Berta Waldman, que acompanha a produção de Dalton há muitos anos, afirma que, em alguns textos da década de 1990, as mediações ficcionais foram eliminadas; assim, esses textos se tornam “depositários de posições pessoais do autor”, que por meio deles “sustenta seus pontos de vista” (WALDMAN, 2014, p. 227). Não, evidentemente, de forma direta. A palavra “autorretrato”, empregada por Waldman para tratar de “Quem tem medo de vampiro?”, aparece entre aspas: “Neste ‘autorretrato’ há uma perturbação de sentidos porque o que retrata fala de si em terceira pessoa, como se fosse outro que, em realidade, é” (WALDMAN, 2014, p. 228).

Ao revelar algumas de suas preferências literárias de toda a vida quando já está idoso, Dalton Trevisan convida a reler sua obra em diálogo com esses textos de opinião. Vale destacar que a forma como ele se relaciona com a própria imagem é um tópico frequente na crítica especializada e em matérias jornalísticas desde a década de 1960 e rende interpretações ancoradas nas variadas hipóteses interpretativas da metáfora do vampiro, assunto desenvolvido, por exemplo, em estudos de Sueli Monteiro (2008) e de Luiz Andrioli (2013). Tais questões assumem, assim, uma conotação *voyeurística*. É fato que Trevisan se esconde e se exhibe, ludibria possíveis invasores de sua privacidade num jogo que, ao longo do tempo, só fez reforçar a imagem do sujeito inabordável, de poucos amigos, talvez perigoso. Esse comportamento potencializa grandemente o que Philip Lejeune aborda em “A imagem do autor na mídia”:

A personalização e a sacralização do papel do autor constituem um fato cultural amplo, historicamente datado, que não é produto da instituição escolar, mesmo se sua reprodução passa, é claro, pelo discurso da escola e dos manuais. E certamente o papel da mídia que assegura hoje a informação literária também é importante [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 192-193).

Vejamos dois dos contos-carta de *Em busca de Curitiba perdida* (1992) em que o remetente/narrador é uma espécie de *alter ego* de Dalton, bastante judicativo. A “Cartinha a um velho prosador” (TREVISAN, 1992, p. 66-67) ataca alguém considerado péssimo escritor tanto pela pobreza de seu estilo (“a frase-feita gagueja, o lugar-comum tropeça”) como pela sua maneira de pensar (“chorrilho de falácias e enganos”), e ainda pela conduta pouco ética (“Mente no sentimento, mente no adjetivo, mente nos três pontos de exclamação”). Discordando dele, o narrador condena em uma única linha suas opiniões críticas a respeito de Machado de Assis, Tolstói/Tchecov,⁵ Kafka, Flaubert e Salinger: “Sei quem é pela tua ideia torta sobre Capitu, Ivan, Gregório, Ema, Holden – não acerta uma, pô” (TREVISAN, 1992, p. 67). A discordância de interpretação seria uma pista da incapacidade intelectual do tal “velho prosador”. A sugestão para que ele melhore sua escrita é dada, aqui também, em linguagem metafórica de cunho erótico

⁵ Tanto Tolstói como Tchecov criaram protagonistas com o nome “Ivan”; não é possível saber a qual dos dois escritores o texto faz referência.

que insiste na necessidade de soltar os freios de qualquer natureza: “Rasga, ó bicho, rasga o prepúcio do teu coração” (TREVISAN, 1992, p. 67).

No mesmo livro, Dalton encerra sua “Cartinha a um velho poeta” (TREVISAN, 1992, p. 54-55) atribuindo a baixa qualidade dos poemas de seu interlocutor à falta de experiência real com as mulheres que teriam inspirado os versos. Menciona, em contraponto, dois autores de seu cânone: Manuel Bandeira e T. S. Eliot:

Quem dera do grande Manu, do velho Eliot. Em todo versinho insiste nas rosas babosas do Amor: não fosse pai, jurava que nunca viu uma mulher nua. Por que tanto repete nadinha de nada? Não sabe de que recheio os sonhos são feitos. Jamais leu no coração da amada, esse ninho de tarântulas cabeludas. (TREVISAN, 1992, p. 55).

Também aqui, os elementos eróticos aparecem positivados, uma vez que o autor da carta só considera bons poetas aqueles que conhecem, da pessoa amada, o corpo (“mulher nua”) e os sentimentos venenosos, figurados nos corações que são ninhos de aranhas peçonhentas. É sabido que tanto Manuel Bandeira quanto T. S. Eliot escreveram poesia erótica, ainda que essa não seja uma faceta muito conhecida de suas obras. Por outro lado, é óbvio que Dalton não sugere que Bandeira ou Eliot são grandes apenas por terem sido capazes de escrever com base em experiências sexuais, nem que toda boa poesia trate disso. Sua imagética flerta todo o tempo com a pornografia para valorizar a liberdade de expressão e, no mesmo gesto, condenar veementemente o lugar-comum, antípoda da linguagem que ele mesmo constrói. Outro bom poeta mencionado é Rilke, cuja lição – *a vida inteira para escrever um só verso* – o “velho poeta” conhece, mas não pratica, pois publica livro após livro apenas por vaidade.

O velho prosador e o velho poeta, personagens desses contos-carta, são narratários internos que não correspondem a pessoas específicas. Por meio deles, fica representada ampla gama daqueles que Trevisan considera maus escritores. Já em *Desgracida* (2010), as opiniões de leitor são expressas nos 14 textos da seção “Mal traçadas linhas”. Dez deles são cartas reais, no sentido de que foram efetivamente enviadas para os amigos Otto Lara Resende (8 textos), Pedro Nava e Rubem Braga entre 1968 e 1990. Os outros quatro são, por assim dizer, “cartas fictícias” que se assemelham às “Cartinhas” aos velhos escritores. Sobre *Desgracida*, Miguel Sanches Neto escreveu:

Nunca antes em sua obra o homem Dalton Trevisan esteve tão à mostra, embora sempre estivesse sugerido. [...] Tendo sempre ocultado os documentos íntimos, Trevisan publica como conto algumas confissões que são valiosos documentos sobre a sua obra e que têm um poder de polêmica muito grande. (SANCHES NETO, 2012, p. 254).

O poder de polêmica dá o tom do conjunto, ainda que boa parte das cartas seja muito elogiosa aos autores nelas mencionados. Para Pedro Nava e Rubem Braga, Dalton escreve enaltecendo suas obras, em movimento semelhante ao que foi exemplificado acima, no comentário a uma das cartas para Otto Lara Resende. Nava é considerado melhor escritor que Euclides da Cunha, Joaquim Nabuco, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos por ser, nas palavras do missivista, “todos eles e mais você mesmo” (TREVISAN, 2010, p. 195). Rubem Braga mereceria estar “na mão direita do nosso Machadinho” por ter “as graças de estilo de um Bernardes moderno”, a “ciência do mundo” de Montaigne, e muita “experiência de vida” (TREVISAN, 2010, p. 203). Otto Lara Resende, por sua vez, é definido como “o verbo coruscante do talento feito homem” (TREVISAN, 2010, p. 237). Das outras sete cartas dirigidas e esse interlocutor, a maior parte é igualmente elogiosa. Dalton se entusiasma ao falar de Tchecov, em texto cheio de referências biográficas, assim como de *Minha vida de menina*, diário de Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant), a adolescente que anos mais tarde Roberto Schwarz viria a chamar de “a outra Capitu”.

A carta em que fala de Anton Pavlovitch (Dalton não menciona o nome Tchecov) tem uma peculiaridade: escrita em versos, acrescenta mais esse elemento de indefinição de gênero textual. O conto-carta é também poema no qual Trevisan homenageia o “vero santo leigo” de vida difícil e sabedoria inexplicável. Não há observações sobre a produção literária do autor russo, seja a dramaturgia ou a narrativa curta, mas vale observar que muitos aspectos aproximam as literaturas de Trevisan e de Tchecov, a começar pelo texto meticuloso, a importância do “não dito” na construção do significado, a condenação do tédio, a busca do realismo que desmascara as falsas ilusões. Já nos anos 1940 a crítica apontava que os contos de Dalton estariam mais próximos dos de Katherine Mansfield, autora da linhagem de Tchecov, que daquela, mais clássica, inaugurada por Maupassant.⁶

⁶ Cf. MARTINS, 1947, p. 7.

O encanto de Trevisan pela obra da menina brasileira que assinou como Helena Morley é revelado em carta de 1983, por meio da transcrição de trechos do diário, como, por exemplo, o espirituoso: “Não haveria meio de impedir os doidos de serem professores? Há tanto serviço que os doidos podem fazer” (TREVISAN, 2010, p. 207). Intrigado com a perfeição do texto de Morley, Trevisan pergunta a Otto: “Não é muita arte de pensar e escrever para tão pobre menina?” (TREVISAN, 2010, p. 208). É sabido que, entre 1942, ano de sua primeira publicação, e 1997, ano em que Schwarz publicou *Duas meninas*, *Minha vida de menina* era considerada uma obra pitoresca, sem maior importância, apesar do sucesso obtido no exterior pela tradução de Elizabeth Bishop. A leitura de Schwarz promoveu a valorização do livro ao discutir, nele, os mesmos mecanismos sociais que, a seu ver, envolveram e derrotaram Capitu: o paternalismo, o patriarcalismo, certa posição classista. Dalton Trevisan não vai por esse caminho, porém valoriza a qualidade de um texto então quase desconhecido dos brasileiros. Diferentemente do extenso ensaio de Schwarz, a carta de Dalton tem pouco mais de vinte linhas, quase metade delas preenchidas com citações do diário. Ao selecionar essa carta para publicação em *Desgracida*, teria havido intenção de diálogo com a trajetória de recepção crítica do livro? Talvez sim, talvez não; seja como for, a reavaliação de *Minha vida de menina* tem acontecido, a ponto de o livro ter sido recentemente incluído em lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular da Fuvest.

A apresentação do escritor francês Paul Léautaud (1872-1956), outro autor muito apreciado pelo leitor Dalton Trevisan, rende duas cartas. Importante crítico teatral, ele escreveu um caudaloso diário em vinte volumes, publicado na primeira metade do século XX e ainda não traduzido no Brasil. Para Dalton, é tão bom quanto Rousseau e mais engraçado. Dalton dá notícia de que esse escritor “desabusado, irreverente, contestador” conviveu com os maiores escritores franceses da época: Gide, Valéry, Apollinaire e Malraux. É fácil observar no texto da carta o quanto há de comum entre Léautaud e o próprio Trevisan: a impetuosidade de escrever, a obsessão sexual, a crítica imparcial, o interesse pelas biografias dos autores que comenta, o amor aos animais, mais que ao bicho homem. No plano biográfico, ambos são considerados homens solitários, excêntricos, daqueles que pouco falam, mas tudo observam e que, com esse comportamento, geram desconfiança inclusive entre seus melhores amigos. Trevisan anota a esse

respeito: “Dele o Valéry [...] se protege, tudo o que você diz [...] o velhinho anota na sua fúria de escrever” (TREVISAN, 2010, p. 217). O entusiasmo maior em relação a esse autor, entretanto, é dirigido a seus relatos crus de perversões e de indiscrições, como os comentários ao cheiro do pé de alguém, ao hábito de um poeta de colocar o dedo no nariz, às unhas sujas de Gide. Tendo mantido uma paixão incestuosa pela própria mãe, com quem se correspondia, Léautaud é identificado nas cartas como “velhinho sujo” e “mestre bandalho” e, justamente por isso, “nosso herói”.

Desses textos elogiosos é possível extrair uma lista das virtudes de um bom escritor, a qual inclui: criar “gente mais viva que os vivos” (TREVISAN, 2010, p. 196), produzir ficção verossímil, gerar “impressão duradoura, cena ou frase que lembrar” (TREVISAN, 2010, p. 199), ter “graças de estilo” (TREVISAN, 2010, p. 203), ser engraçado, irreverente, contestador, demonstrar sabedoria, conhecer o coração humano, só escrever quando tem o que dizer, fazer isso de maneira simples e clara, para ser bem entendido. A frequência da apreciação de obras autobiográficas sinaliza o interesse enviesado de alguém que sempre se recusou a praticar esse gênero de escrita.

As restantes três cartas dirigidas a Otto Lara Resende fazem restrições severas às obras *Coração*, clássico edificante de Edmundo de Amicis, que Dalton releu muito tempo depois de uma primeira leitura inocente quando era adolescente; *O general em seu labirinto*, de García Márquez, cujo protagonista Simón Bolívar não teria sido bem construído – “lamentável general, heroico, lá pras peruas dele?” (TREVISAN, 2010, p. 199); e ao *Grande sertão: veredas*. Alguns pecados mortais elencados nas cartas mais potencialmente polêmicas: ser chato, ressentido, edificante, demagógico, sentimentalóide, patrioteiro, fazer doutrinação ideológica, escrever platitudes, exibir “pirotecnia verbal” sem a correspondente originalidade do estilo.

Os demais textos da seção “Mal traçadas linhas”, como ficou dito, são cartas fictícias, e, desta vez, não são dirigidas a escritores, mas sim à “cara Senhora” professora, ao “Senhor Prefeito” e duas a “meu caro X”. Para o primeiro “X”, o missivista escreve sobre a percepção de que, com o passar do tempo, cada vez mais se amplia a sensação de convívio com os entes queridos que já morreram. Nesse texto não se faz referência a leituras ou à literatura. A segunda e última exceção, em que também não aparece o leitor Dalton Trevisan, é a carta dirigida ao prefeito de Curitiba para reclamar da poluição sonora na cidade.

Para o segundo “X”, com data de março de 1989, é dirigida uma carta que contém uma análise muito jocosa da letra do hino do Paraná, na qual se cruzam referências indiretas a poemas famosos do romantismo brasileiro. Quem fala nessa carta é o Dalton antipatrioteiro, avesso a símbolos oficiais e ao bairrismo. *Em busca de Curitiba perdida* traria, poucos anos depois, o Hino Oficial de Curitiba como página de abertura, antes mesmo da folha de rosto, em evidente contraste irônico com o conteúdo crítico dos textos reunidos nesse volume em que a capital paranaense está na mira do ácido contista. Textos desse livro são hoje antológicos, tanto alguns cujas primeiras versões apareceram em *Joaquim* (“Em busca de Curitiba perdida”, anteriormente denominado “Minha cidade”, “Lamentações de Curitiba”), como o mais recente “Curitiba revisitada”. Em *Desgracida*, a ridicularização dos versos do hino do Paraná é antecedida de breve referência ao momento em que, em março de 1947, a composição de 1903 foi transformada por decreto em hino oficial do estado. Ora, 1947 foi justamente o ano em que o jovem Trevisan, à frente de *Joaquim*, mais combateu a arte paranista, considerada reacionária. Nesse periódico, Trevisan se posicionou abertamente contra os artistas que, em plena década de 1940, ainda se guiavam, em poesia, por Emiliano Pernetta, e, em pintura, por Alfredo Andersen. Tratava-se de reivindicar a renovação, ainda que tardia, que colocasse o Paraná em dia com a produção nacional da modernidade. No número 9 de *Joaquim*, de março de 1947, lê-se:

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, pelo seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos monstros sagrados, enquanto se punham as inúteis carpideiras a desculpar o artista medíocre pelo bom homem, que – como todos os homens – sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa – em arte. (sem autor, 1947, p. 3).⁷

Se a carta ao prefeito de Curitiba e o texto sobre o convívio com os mortos constituem exceções dentro das “Mal traçadas linhas”, por não conterem reflexão afeita à crítica literária, tanto a esculhambação da letra do hino paranaense, quanto a carta dirigida a uma professora de literatura, analisada a seguir, retomam essa vertente. Dirigindo-se a uma “cara senhora”,

⁷ No caso específico desta citação, a redação do texto é atribuída a Trevisan pela crítica, mas não aparece de forma explícita a autoria.

o missivista, autor de ficção, procura controlar a leitura, ou redirecionar a interpretação da professora a quem se dirige, que se julgou representada em sua obra. Ele pede que essa professora pare de afirmar que é a protagonista de “Capitu sou eu”, conto publicado em 2003 (TREVISAN, 2003, p. 7-18). Não que o conto esteja nomeado na carta, porém ele é facilmente identificável. No enredo, após envolver-se com um aluno que discordava de sua leitura de *Dom Casmurro*, cujos argumentos ela considerava machistas, a protagonista altera sua visão sobre a infidelidade de Capitu. Ela abandona sua convicção de que não houve adultério e passa a defender o mesmo ponto de vista do estudante, na tentativa de reconquistá-lo depois que ele havia interrompido o relacionamento. Chega inclusive a publicar um artigo acadêmico na *Revista de Letras* tratando da infidelidade da personagem machadiana.

A carta é uma defesa da autonomia da criação literária em relação à realidade. No texto, qualquer tentativa de “vestir a carapuça” e se julgar representado na ficção trevisaniana passa a soar ridícula. Como nos fragmentos: “aproveito para avisar o passista de miudinho nos bailões da terceira idade que não é ele o herói de ‘Sapato branco bico fino’ [...] O travesti de programa desista de assumir que é ‘Lulu, a louca’” (TREVISAN, 2010, p. 209). Recorde-se a frase famosa de Flaubert, “Mme. Bovary c’est moi”, usada em situação de defesa criminal quando o autor foi acusado de ultraje à moral pública e religiosa e aos bons costumes e por excesso de realismo. A carta à professora termina parodiando essa frase:

Assim lhe peço, cara Senhora, que se retire da pele de minha personagem. Desencarne, por favor, essa criatura que é antes uma nuvem de boquinha vermelha e liga roxa.

Desde que ela não é a Senhora, resta só uma certeza: Gustavo era Ema e Capitu sou eu. (TREVISAN, 2010, p. 209-210).

O criador vê sua protagonista como imaterial (“uma nuvem”), ainda assim extremamente sedutora, toda fetichezada (“boquinha vermelha” e “liga roxa”, elementos que não aparecem em “Capitu sou eu”). Esse poder de sedução não vem de um corpo real, mas sim das palavras, da força da criação literária. Dessa maneira, o erotismo ultrapassa o enredo picante para ancorar, mais uma vez, na linguagem metafórica do leitor crítico Dalton Trevisan.

Quando o assunto é *Grande sertão: veredas*, em carta datada de 1968, Dalton afirma que Guimarães Rosa era genial nas crônicas, porém revelou-se um “romancista menor”: “Como sabe enfeitar de plumas e lantejoulas o seu

chorrilho de platitudes [...] Não nego a profonia verbal do Rosa, patativa de mil gorjeios. Estilo criativo a serviço de quê? A história menos plausível na literatura de travesti” (TREVISAN, 2010, p. 232). Consideremos que o discurso de Trevisan é permeado por grandes doses de ironia e também que o Dalton crítico não deixa de ser um personagem de si mesmo. Ele mesmo afirma que essa é uma leitura “frívola” para estimular que Otto Lara Resende se posicione a respeito. Nada disso diminui o grau de provocação e irreverência contidos na afirmação de que o romance de Guimarães Rosa é marcado por uma “inverossimilhança absoluta” por conta do tratamento dado à questão do amor de Riobaldo por Diadorim. Como lidar com essas afirmações perante a discussão de gênero promovida pela crítica literária pós-estruturalista, sobretudo pela crítica feminista? No plano das escolhas vocabulares, por exemplo: o que ia na expressão “viadagem enrustida” (TREVISAN, 2010, p. 233) em 1968, ano em que apenas começava a chamada revolução sexual? E até que ponto é válida uma leitura que exige um tipo de representação da sexualidade mais explícita, mais parecida com aquela praticada pelo próprio Dalton?

A título de conclusão, é possível afirmar que ler o “Dalton leitor” a par do “Dalton autor” rende o prazer de sermos, também nós, *voyeurs* seguindo pistas de alguém que se esconde e se mostra em medida justa para provocar releituras. Sem nada da neutralidade moral dos narradores dos contos pelos quais ficou conhecido, esse(s) Dalton(s) convida(m) a revisar a fortuna crítica de obras consagradas, dessacralizá-las, aproximá-las da vida, erotizá-las.

Referências

ANDRIOLI, L. *O silêncio do vampiro e o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. Curitiba: Kafka, 2013.

AUGUSTO, S. Contracapa. In: RESENDE, O. L. *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COZER, R.; ALMEIDA, M. R. Cartas de Dalton Trevisan em acervo no Rio detalham processo criativo do escritor mais recluso do país. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 ago. 2015. (Seção Ilustrada: Livros).

JOUVE, V. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Wilson. Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan. *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 7, out. 1947.

MIRANDA, A. Introdução. In: RESENDE, O. L. *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 14.

MONTEIRO, S. *A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MORAES, M. A. Sobrescrito. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8/9, p. 8-9, 2008.

ROCHA, J. C. C. Prezado senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8/9, p. 395-399, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2008.116763>.

SANCHES NETO, M. (org.). *Joaquim*. Direção de Dalton Trevisan. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001. Contém todos os 21 números da revista, de abril de 1946 a dezembro de 1948, em edições fac-similares.

SANCHES NETO, M. Dalton Trevisan: *Desgracida. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 40, p. 251-256, jul.-dez. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000200016>.

SCHWARZ, R. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TREVISAN, D. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TREVISAN, D. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

TREVISAN, D. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

WALDMAN, B. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Organização de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2020.