



o eixo e a roda

Andriele Aparecida Heupa
Eduardo Luiz Baccarin-Costa
Fernanda Valim Côrtes Miguel
Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa
Gustavo Henrique Rückert
Ivete Lara Camargos Walty
João Claudio Arendt
Lucas Piccinin Lazzaretti
Luciana Henrique Mariano da Silva

Maikely Teixeira Colombini
Michelle Márcia Cobra Torre
Nincia Cecília Ribas Borges Teixeira
Thaís Marques Soranzo
Tito Matias-Ferreira Júnior
Verônica Daniel Kobs
Victor da Rosa
Wesley Thales de Almeida Rocha
Wilton José Marques

Temática Livre

O eixo e a roda

V. 31, N. 1, jan./mar. 2022

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: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretora: Georg Otte

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 Süsssekind (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 Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: *Marcia Regina Jaschke Machado*

EDITOR ASSISTENTE: *Paulo Vinícius Bio Toledo*

SECRETARIA: *Leise Abreu, Lilian Souza*

REVISÃO: *Elinara Santana Ferreira, Tikinet*

DIAGRAMAÇÃO: *Leise Abreu, Lilian Santos, Naila França Eleutério*

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

ISSN:0102-4809

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

Temática livre

- 7 Antropofagias horizontais: Silviano e Machado
Horizontal Anthtophagies: Silviano and Machado
Ivete Lara Camargos Walty
- 28 José de Alencar e Alphonse de Lamartine: a solidariedade na velhice
José de Alencar and Alphonse de Lamartine: Solidarity in Old Age
Wilton José Marques
- 46 *O agressor*, de Rosário Fusco: o mal ou a paranoia
O Agressor by Rosário Fusco: Evil or Paranoia
Victor da Rosa
- 67 Pactos de vida e de morte: uma reflexão ética em tempos de barbárie
Life and Death Pacts: an Ethical Reflection in Times of Barbarism
Fernanda Valim Côrtes Miguel
Gustavo Henrique Rückert
- 82 O “*quem das coisas*”: agência e ontologia da paisagem em Guimarães Rosa
The “Who of things”: Agency and Landscape Ontology in Guimarães Rosa
Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa

- 100 A comicidade em *Casos do Romualdo*, de João Simões Lopes Neto
The Comicity in Casos do Romualdo, by João Simões Lopes Neto
Maikely Teixeira Colombini
João Claudio Arendt
- 118 Bárbara Lia e o esgarçamento das fronteiras na literatura
Bárbara Lia and the Fraying of Borders in Literatura
Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira
Andriele Aparecida Heupa
- 134 Uma bagunça transcendente: o primado da errância e da descontinuidade na poesia de Murilo Mendes
A Transcendent Mess: The Primacy of Dispersion and Discontinuity in the Poetry of Murilo Mendes
Wesley Thales de Almeida Rocha
- 161 As formas de resistência em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior
The Forms of Resistance in Torto Arado, by Itamar Vieira Junior
Michelle Márcia Cobra Torre
- 187 *Iracema* (de 1865 a 1981): Literatura, cinema e formação da identidade brasileira
Iracema (1865 to 1981): Literature, Cinema, and Formation of Brazilian Identity
Verônica Daniel Kobs
- 208 A topografia da crise e as possibilidades narrativas: variações tipológicas nos romances de Paulo Scott
The Topography of the Crisis and the Narrative Possibilities: Typological Variations in Paulo Scott's Novels
Lucas Piccinin Lazzaretti

- 233 “A gente combinamos de não morrer”: enfrentamento, resistência e renegociação na escrita de Conceição Evaristo
“We ain’t Gonna Die”: Confrontation, Resistance, and Renegotiation in the Writing of Conceição Evaristo
Tito Matias-Ferreira Júnior
- 248 Páginas de recordação: boemia e experiência urbana em três crônicas de Gonzaga Duque
Pages of Recollections: Bohemia and Urban Experience in Three Chronicles by Gonzaga Duque
Thaís Marques Soranzo
- 268 Vozes em (des)concerto: monólogo dramático endereçamento lírico em “Os dias de então”, de Claudia Roquette-Pinto
Voices in (Dis)arrangement: Dramatic Monologue and Lyric Address in “Os Dias de Então” by Claudia Roquette-Pinto
Luciana Henrique Mariano da Silva
- 288 Olhares distintos sobre Londrina a partir dos contos e crônicas de João Antônio
Different Looks on Londrina Departing from João Antônio’s Short Stories and Chronicles
Eduardo Luiz Baccarin-Costa

TEMÁTICA LIVRE



Antropofagias horizontais: Silviano e Machado

Horizontal Anthtophagies: Silviano and Machado

Ivete Lara Camargos Walty

Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

iwalty2@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-1070-6088>

Resumo: Na pesquisa “Territorialidades literárias: projetos em diálogo”, tenho investigado a configuração de projetos de escrita de autores brasileiros em sua relação com os conceitos de literatura, nação, intelectual/escritor e sua atuação no espaço público, considerando sempre suas transformações no horizonte da relação estética, ética e política. Para isso, utilizo como operadores de leitura os conceitos de território, mapa, circuito, recursividade e movimentos antropofágicos. Considerando com Raffestin (1993, apud CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 160) que a territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo, no presente trabalho estudo a relação entre as obras de Silviano Santiago e Machado de Assis, traçando esboços de seus projetos literários, tomados por si mesmos como territorialidades. Busco, então, investigar as metáforas que articulam a construção dos textos de Santiago em sua composição híbrida, traçando também sinalizadores de territorialidades outras, sobretudo aquelas que dizem respeito ao lugar da literatura no Brasil, seus agentes e objetos.

Palavras-chave: metáforas; movimentos antropofágicos; projetos literários; territorialidades.

Abstract: In the research “Literary territorialities: projects in dialogue”, I have investigated the configuration of writing projects by Brazilian authors regarding their relationship with the concepts of literature, nation, intellectual/writer and their performance in the public space, always considering their transformations in the horizon of the aesthetic, ethical and political relationship. For such, I have used the concepts of territory, map, circuit, recursion, and anthropophagic movements as reading operators. Based on Raffestin (1993, apud CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 160) that territoriality can be defined as a set of relationships that originate in a three-dimensional system of society-space-time, in this work, I analyze the relationship between the works of Silviano Santiago and Machado de Assis, outlining their literary projects, given by themselves as territorialities. Thus, I aim at investigating the metaphors that articulate the construction of Santiago’s texts in their hybrid composition, as well as delineating signs of other territorialities, especially those that concern the place of literature in Brazil, its agents and objects.

Keywords: metaphors; anthropophagic movements; literary projects; territorialities.

O leitor do livro *Machado*, de Silviano Santiago (2016), logo no início da narrativa híbrida, composta de textos ficcionais, ao lado de outros da teoria, da crítica e da história literárias, tem sua atenção ativada pela presença reiterada de palavras de um mesmo campo semântico como demolição, desmoronamento, desmantelamento, degeneração, destroços, cacos, em contraposição à ideia de criação, construção e escrita. Essa contraposição permanece e se acentua no decorrer da narrativa que se debruça sobre “o quinto volume das correspondências de Machado de Assis”, 1905-1908, datas essas que se conjugam inicialmente com o tempo do narrador, que diz comprar o exemplar em 2015.

O título do primeiro capítulo – “Carlos de Laet, Machado de Assis e Gustave Flaubert” – institui um jogo enunciativo complexo cujos sujeitos – enunciadores e enunciatários – desdobram-se como autores/escritores/personagens em conjugação com sujeitos-leitores e com o próprio autor do livro *Machado*, Silviano Santiago. Os papéis desempenhados por tais sujeitos permutam-se durante as cenas. A começar, Santiago faz, de si e dos outros, personagens de sua narrativa, instalando nós a serem (des)atados pelos diversos agentes, inclusive o leitor.

Não sem razão, as epígrafes de Sartre e de Foucault tratam da questão da escrita e da autoria. Na primeira, Sartre já cita Flaubert, enquanto, na segunda, no início do primeiro capítulo, Foucault refere-se a Freud e a Marx, e afirma que seus retornos a eles se fazem como “uma espécie de costura enigmática da obra e do autor” (FOUCAULT, 2009, apud. SANTIAGO, p.13). Esse jogo de citações marcará a reflexão a ser por mim empreendida, mas antes prefiro tomar como alvo a primeira de todas as epígrafes, que amarra as outras: “O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e poderoso?”, Thomas De Quincey.

Para isso, devo remeter-me a outra forte presença no texto de Santiago, a da palavra metáfora e seus correlatos, entendendo-a não apenas como uma figura de linguagem, um tropo, mas como base do processo cognitivo humano (JOHNSON, 1987; 2007), responsável pela produção de sentidos que conforma nossa vivência cotidiana. Antonio Candido (1996) já reconhece isso quando, em sua orientação para a análise do poema, em livro que dedica um capítulo à metáfora, cita o linguista Bühler (1933) para discorrer sobre “o caráter fundamentalmente orgânico da formação de imagens”, afirmando que “a expressão figurada é um processo criador, que manifesta de modo *sui generis* a atividade mental do homem” (CANDIDO, 1996, p. 97, grifo nosso).

Dessa forma, o cérebro humano seria mais que um palimpsesto em que camadas de vivências se sobrepõem a outras. Isso porque, como

querem alguns cognitivistas, a função mental não se aloja no cérebro, mas na mente corporificada (JOHNSON, 1987; 2007). Além disso, não são camadas sobrepostas umas às outras, mas mônadas constelares (Cf. BENJAMIN, 1987) em constantes movimentos de curto-circuito a produzir sentidos. Daí o título de meu texto “Antropofagias horizontais”, pois, embora o adjetivo usado passe uma ideia de linearidade, o que se quer realçar é o fato de as apropriações textuais darem-se entre pares, mesmo que se considerem diferenças de tempo e espaço. Enquanto no conceito oswaldiano de antropofagia ressalta-se a busca de rompimento de hierarquia entre colonizadores e colonizados, no conceito aqui considerado, ainda que relações de poder não possam ser ignoradas, as apropriações são manifestas e exibidas na escrita que se encena. Mais do que isso, porém, o que há são linhas em cruzamento à moda de parábolas. As mesmas linhas usadas para descrever a metáfora como atividade constitutiva da mente humana.

E é isso que se pode perceber no traçado da escrita de Silviano Santiago em seu diálogo com Machado de Assis, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, Flaubert, Stendhal e outros. Como ele mesmo confessa, em ensaio sobre a formação da cultura brasileira, em seus estudos, costumava “catar metáforas” (SANTIAGO, 2014, n.p) para discutir as relações colonizadoras a serem desveladas na literatura e na cultura.

Jogava e, munido das fichas de jogador, fiz uma aposta. Catava metáforas no texto da época colonial e, a partir delas, apreendia o modo como cada uma servia para montar e revelar, na superfície meramente descritiva do texto, as manobras eficientes do colonizador, embora enrustidas a olho nu e ainda cercadas de mistério nas primeiras narrativas historiográficas que iluminavam o Brasil.

Aparentemente inocente, a metáfora carregava carga semântica inexplorada e explosiva e, por isso, requeria a descodificação por parte do leitor pós-colonial brasileiro. Este entregava o texto historiográfico à sua visita literária e etnográfica, ao mesmo tempo em que abria sua historicidade no mais profundo da dilatação da fé e do império pelos marinheiros lusitanos. O estudo de cada metáfora mostrava a organização de um padrão linguístico ambíguo que estava na base dos textos identitários, escritos por estrangeiro e, depois, por brasileiro, que se tornariam canônicos com o correr dos séculos.

(SANTIAGO, 2014, n.p)

É, entretanto, o próprio autor que, no livro *Machado*, afirma: “Há que se precaver com metáforas” (SANTIAGO, 2016, p. 15), a que eu

acrescentaria por sua força e potencialidade incontrolláveis, que agem tanto no momento de produção quanto no de recepção da escrita nômade (Cf. RANCIÈRE, 2018).

Considerando também como os linguistas cognitivistas que cada metáfora é uma narrativa, fruto justamente da narratividade, outra capacidade usada pelo homem para construir sentidos para seu estar no mundo, tomo como desafio a função de perseguir metáforas nas histórias contadas no livro *Machado*, com vistas a delinear um esboço de uma rede de narrativas que configurariam um projeto literário de Santiago – projeto do livro, projeto estético pessoal, em diálogo com outros da história da literatura brasileira em sua inserção universal. Esses projetos configurariam territórios literários, entendidos a partir do conceito tomado de empréstimo de geógrafos contemporâneos:

O conceito de territorialidade representa os vínculos que determinado indivíduo e/ou grupo social possuem com um ou mais territórios materiais (físicos) ou imateriais (virtuais), como algo subjetivo, ligado à percepção. A identidade individual ou coletiva é decorrente do reconhecimento e da valorização das territorialidades, haja vista que estas são fundamentais para a construção de identidades. Na visão de Raffestin (1993, p. 162): Territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaco-tempo (p. 160). [...] A territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a “face vivida” e a “face agida” do poder. (CANDIOTTO; SANTOS, 2008, p. 321).

Para traçar esboços de projetos literários, dados por si mesmos como territorialidades, busco, pois, investigar algumas das metáforas que articulam a construção do texto de Silviano Santiago em sua composição híbrida, no tempo e no espaço, com o objetivo de traçar também sinalizadores de territorialidades outras, sobretudo aquelas que dizem respeito ao lugar da literatura no e do Brasil, seus agentes e objetos.

Dada a riqueza do texto a ser explorado, determino três eixos: cidade e corpo, província e centro, doença e arte, alertando para suas interseções inevitáveis.

Cidade e corpo

O vocabulário relativo à demolição e destruição liga-se imediatamente ao período do Bota-abaixo, promovido por Pereira Passos na modernização da capital do Brasil. As esquinas traçadas na narrativa marcam os encontros de Machado com seus pares; de início, o jornalista Carlos de Laet e, mais tarde, Mário de Alencar, sem deixar de associarem-se a pontos da paisagem de outras cidades, sobretudo Paris e Roma. É então que o corpo da cidade em obras faz-se metáfora de outros corpos, principalmente o do septuagenário Machado de Assis. Observa-se assim que ao jogo entre sujeira e higienização das ruas cariocas corresponde a relação entre o controle e o descontrole do corpo machadiano. A figura de Machado, delineada por Silviano, ele mesmo um escritor anfíbio em sua pluralidade de funcionário público, professor universitário, romancista, poeta e crítico literário, é anfíbia¹, como se pode ver, entre outras, na cena após o ataque epiléptico sofrido diante de Carlos de Laet:

O velho enfermo reaparece restabelecido de todo.

Quando Machado de Assis transpõe de volta a portinhola que une os balcões em L, seu rosto senhorial concerta medidas aos poucos fregueses da farmácia. Distenso, o enfermo toma posse do corpo pequeno-burguês e este, todo de negro, ainda trajado à moda da Monarquia, reassume a personalidade mundana².

(SANTIAGO, 2016, p. 25).

Observe-se que na descrição da figura de Machado, à expressão “corpo pequeno-burguês”, segue-se a adjetivação “todo de negro”, antecedida pelo demonstrativo este, o que indicia que a cor se refere à pessoa e não somente à roupa. Essa percepção se confirma quando se acrescenta a referência ao vestuário: “trajado à moda de Monarquia”. A ambiguidade da figura é projetada pelo autor Silviano Santiago, que assume a ironia do autor em cena.

O encontro entre o jornalista Carlos de Laet e Machado se dá, não por acaso, “no palco da rua Gonçalves Dias, em pleno centro da cidade que o prefeito Pereira Passos manda botar abaixo para que se construa a avenida

¹ Aliás, o próprio autor tem um ensaio denominado “Uma literatura anfíbia”, em que discute o lugar da literatura brasileira no mundo, em relação com o lugar da leitura no país marcado pelo analfabetismo. (2004, p. 64-73).

² Interessante assinalar que Said (2004) associa mundanidade a cosmopolitismo e ao que chama novo humanismo.

Central” (SANTIAGO, 2016, p. 25). O paralelismo é claro: a cidade perde um corpo para ganhar outro, assim como o escritor se transforma na busca da aparência que condiz com o papel que desempenha nas instituições de então.

As projeções do olhar de Laet sobre a cidade – o esqueleto do prédio que vai substituir “o imponente casarão colonial que abrigava o Hospital da Ordem de São Francisco da Penitência” (SANTIAGO, 2016, p. 26), e seus fantasmas doentes, visões e cheiros, a desordem que ameaçaria a modernidade aos poucos conquistada – introduzem a cena acadêmico-cultural da época e seus jogos de poder. A busca da modernidade é assinalada ainda pelos novos prédios *art nouveau* e “o Palácio São Luís (futuro Palácio Monroe, sede do senado federal a partir de 1925)” (SANTIAGO, 2016, p. 28). Cada uma dessas referências conta uma história de territórios brasileiros, construídos por relações de poder, ditadas dentro e fora do país.

A geografia do presente se mistura à do passado, marcando a tensão do desencontro de aspirações de governantes e população. A imagem da tempestade que se segue ao deslocamento do jornalista, sucedendo o entulho das obras e da memória, intensifica a tensão, como na descrição do Pão de açúcar:

O morro, qual paquiderme monstruoso sentando-se langorosamente nas quatro patas e espichando a carantonha para espreitar o passado do futuro, amanheceu coberto por nuvens negras. Elas não arredam pé. Daqui a pouco se autodevorarão em tempestade e se liquidificarão em chuva torrencial. (SANTIAGO, 2016, p. 30).

A figura do monstro a “espreitar o passado do futuro” evoca a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dado que, nesse romance, o narrador se constrói exatamente ao “espreitar” o próprio passado, situado no presente narrativo de Brás Cubas, que parece ver tudo de um futuro, cuja condição de defunto lhe permite. Do mesmo modo, vale evocar *Dom Casmurro*, cujo insuspeito narrador também “espreita” seu passado, tentando reconstruí-lo no gesto de “atar as duas pontas da vida” ou, ainda, na réplica que faz da casa de sua infância, na rua de Matacavalos.

Esses dois romances, também incorporados em *Machado*, atualizam-se e ressoam no jogo de presente, passado e futuro, marcado pelo uso de verbos flexionados nesses tempos, evidenciando como a organização textual de Santiago reforça imagetivamente cada trecho bem como a proposta maior do livro, como tentarei mostrar.

Na descrição dos sentimentos de Carlos de Laet, volta a ideia de pedaços, cacos: “O coração de Carlos de Laet se esfaляa e se decompõe em mil pedacinhos sentimentais.” (SANTIAGO, 2016, p. 30). A imagem que se segue tensiona mais a paisagem, concentrando-se no “risco dos relâmpagos”, e trazendo a descarga elétrica tomada em dois planos: o terrestre e o imaginário: “Coração e corpo estão aos pedaços” (SANTIAGO, 2016, p. 31).

A imagem da pipa ganha força, abrindo o caminho para a reflexão maior da narrativa, o lugar da arte em sua relação com a doença.

A doença que cresce e vai devastando o ser humano por toda a vida é a principal responsável pela busca da imortalidade a ser alcançada pela obra de arte construída em independência da dor inafiançável e da exclusão educada do artista pelos companheiros e pelos pares. A águia voa solitária; as andorinhas é que voam aos bandos. (SANTIAGO, 2016, p. 32)

Assim, também não é por “Acaso” que a metáfora mais usada por Santiago é a do jogo, como pode-se conferir na cena após o ataque sofrido por Machado em público, quando os companheiros caminham: “Lado a lado, como dois peões no tabuleiro de xadrez. Não dialogam. Expressam-se por curtíssimos solilóquios paralelos, como se marionetes em espetáculo absurdo” (SANTIAGO, 2016, p. 25). Podemos nos perguntar: quem é o “*metteur en scène*”? As “normas pequeno-burguesas”, o “protocolo social” que determina o papel de cada um, ou o autor do presente que toma os intelectuais da época encenada como personagens? Não é ele mesmo que confessa tomar o Bruxo do Cosme Velho como parceiro que não pode reagir?

E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e dismantela minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? (SANTIAGO, 2016, p. 15)

Outros atores desse bando passam a ocupar o palco, como Olavo Bilac e o Aleijadinho, o primeiro realçado pela exclusão política e o segundo por sua doença degenerativa, associada à cidade colonial e sua decadência, outra vez em dois tempos. Novamente, cidade e corpo associam-se pelo

desequilíbrio. A transitar entre tais figuras, Carlos de Laet e suas ideias sobre doença e arte, sempre associadas ao raio e aos malefícios da caixa de Pandora, também figura antológica do delírio de Brás Cubas, refletem na voz do narrador: “Como a caixa de Pandora, se aberta, deixa à solta todos os males do mundo, o conhecido polemista injetaria a discórdia entre monarquistas, católicos, literatos e medalhões, todos desprotegidos de para-raios.” (SANTIAGO, 2016, p. 34-35).

A rua do Ouvidor, figurada pelo narrador/autor como centro da província pouco aquinhoadada de bibliografia, instala na cena vivida por Laet a situação provinciana do Brasil frente a França. Daí a busca da *Revue des Deux Mondes*, que tem no nome a ferida constitutiva da terra e do homem. O debate entre Europa e Brasil, entre Eça de Queirós e Machado, desdobra-se como na história da literatura atravessada por espaços franceses. A genealogia de Flaubert, também marcada pelo viés da degeneração, encarnada na leitura do jornalista brasileiro e depois aproximada por Machado e por Santiago daquela de Mário de Alencar, levanta outra função importante no decorrer da narrativa: a de médicos, alopatas e homeopatas.

Nada tem um lado só: a medalha sempre funciona como fita de Moëbius, a fazer oscilar a visão entre o direito e o avesso, que se manifesta na articulação do próprio tempo. Não é sem razão que Laet é caracterizado pela arte da cambalhota, imagem do lugar entre a firmeza e a queda, entre o Brasil e Paris, entre o Rio e São João Del-Rei. A cena cultural carioca é delineada como um território de disputas acadêmicas e políticas, sobretudo aquela que diz respeito à monarquia versus a república, desdobra na obra de Machado de Assis e seus contemporâneos.

Nessa inclusão dos problemas da época, que se projetam no futuro, Silviano, assim como Machado, não deixa de lado a questão socioeconômica. Esse direcionamento pode ser visto em outro tipo de deslocamento, o desalojamento dos moradores pobres na reforma da cidade, sua expulsão da área central a ser enobrecida.

Os operários inquilinos de cortiço, desalojados pelo Seixas, mudam para o subúrbio, ou então constroem suas casinhas na encosta do morro da Providência. Feitas com lixo das demolições, elas são revestidas de estuque, pequenas janelas ou folha de latas, geralmente latas de querosene. Muitos preferem construí-las na subida do morro da Favela, que fica perto de centro da cidade, local de trabalho. (SANTIAGO, 2016, p. 82).

A descrição dos materiais de construção ilumina a sociedade do trabalho e do consumo em formação ao lado de seus subprodutos – pessoas

ou coisas. As ruas que cruzam a cidade “a se tornar maravilhosa” são linhas definidoras de lugares sociais a se estenderem para o futuro. Não sem razão, Machado de Assis já apontava, em crônicas da época, a segregação de trabalhadores dos cidadãos ilustres nos horários de frequência à Rua do Ouvidor. Veja-se, por exemplo, o conto “Tempo de crise”, de *Outros contos* (1994), em que se entabula um diálogo entre um mineiro recém-chegado ao Rio e C., que descreve a rua do Ouvidor como o centro financeiro, comercial, político e cultural da capital do país. Aos elogios à engenhosidade da rua, contrapõe sua outra face:

Dirás que eu só menciono a sociedade mais ou menos elegante? Não; o operário para aqui também para ter o prazer de contemplar durante minutos uma destas vidraças rutilantes de riqueza, – porquanto, meu caro amigo, a riqueza tem isto de bom consigo, – é que a simples vista consola. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 757).

Apontando ironicamente para a ordem excludente da modernidade, o autor implícito, na voz do habitante da cidade, aconselha o visitante a não permanecer na rua por volta das cinco horas porque seria “de mau gosto” ali estar, presumivelmente, por ser hora de saída dos operários do trabalho.

Assim como os tempos se imiscuem, cruzam-se os espaços na e da cidade, no e do mundo. Nesse cruzamento, o pai do escritor francês faz-se personagem do seu livro mais famoso, *Madame Bovary*, e seu perfil traçado tanto pelo filho romancista como por Maxime du Camp, tanto por Carlos de Laet, como por Santiago, oscila entre Santo e Demônio. Só esse trecho daria um outro artigo baseado na figura do pai, que Flaubert elogia e detrata em função da sua reação diante da reprovação na escola de Direito. Mais que tal reprovação, o pai poderoso não pode controlar as convulsões do filho e este não pode igualar-se àquele. A frase copiada por Laet do livro de Flaubert – “*Je puis tout te pardonner; sauf d’être ce que tu es; sauf que je ne suis pas ce que tu es; sauf que ‘je’ ne suis pas ‘toi’*” (SANTIAGO, 2016, p. 44) – e traduzida por ele em seus cadernos de notas, ganha novos autores. Em novas cenas enunciativas, Laet fala a Machado, Mário de Alencar e Santiago, que falam a Machado e este a outros que passam por sua vida. Peças do tabuleiro narrativo construído pelo autor Silvano Santiago se arranjam e se desarranjam no espelhamento de desejos e sentimentos:

Amor, inveja e indignação se casam no altar do ciúme, ao mesmo tempo em que abrem espaço para o ressentimento por não ser ele quem Machado é no Brasil e Flaubert na França. Eu não sou quem tu és. Nunca serei. Não posso perdoar-te. Não posso perdoar-me. (SANTIAGO, 2016, p. 45)

Seria muito antigo falar de angústia de influência, em uma cadeia, que inclui Flaubert, Laet, Machado de Assis, Mário de Alencar e o próprio Santiago, mas a relação ambígua com o pai é encenada em sua complexidade e desafio, até findar na escrita do seu obituário, que, no entanto, não vai finalizar as disputas territoriais, representadas, inclusive, pela Academia Brasileira de Letras. Esses territórios incluem a própria disputa entre os proprietários de territórios simbólicos, como confessa o próprio narrador misturando as datas 29 de setembro de 1908, morte de Machado no Rio de Janeiro, e 29 de setembro de 1936, nascimento de Silviano Santiago, em Formiga, cidade do oeste de Minas Gerais: “Em 1908 e em 1936, as terras ao sul do equador trocam de dono” (SANTIAGO, 2016, p. 57).

Na narrativa que se configura como palco, as fronteiras geográficas e culturais se balançam entre o Moulin Rouge em Paris, o jazz no cinema americano ou no cinema de Seu Franklin da provinciana Formiga. Nesses diferentes ritmos, personagens ficcionais, biográficas e históricas povoam a narrativa abrindo novos lugares de enunciação e ampliando o esboço do projeto literário de Silviano Santiago em sua relação com os pares escolhidos, para o bem ou para o mal.

Esses espaços metamórficos, paradoxalmente, ratificam a continuidade da frase assumida com a assunção do lugar identitário do narrador/escritor em seu caminhar pela cidade do Rio de Janeiro, e o encontro com o livro que acabara de comprar na livraria da rua do Ouvidor:

(O tato) manuseia-o como se fosse pequeno e misterioso embrulho explosivo, entrevisto ao acaso da caminhada rotineira pelas ruas antigas do centro do Rio de Janeiro. Dobrei à direita na rua Sete de setembro. Caminhava da antiga Avenida Central, hoje Barão do Rio Branco, em direção ao Paço Imperial. Resolvi dobrar à esquerda na Travessa do Ouvidor. Exposto na vitrina da livraria, um livro me atrai. Entro. Encontro-o. O tato dos dedos abusa do carinho e traz o volume ao tórax como caixa de bombons belgas, recebidos de presente. (SANTIAGO, 2016, p. 49)

No percurso seguido pelo narrador, além do sentido da visão, chamam a atenção o do tato, usado para apalpar o livro, e o do gosto prenunciando-o como algo a ser degustado. A cidade de Machado se presentifica duplamente e o livro faz-se corpo: “As dez digitais dos meus dedos, já semiapagadas pela velhice da pele, ganham dez olhos de sondar e explorar o livro antes de lê-lo. (...) As duas mãos se transformam em memória epidérmica das palavras impressas.” (SANTIAGO, 2016, p. 49).

É então que se processa a metamorfose: “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908.” (SANTIAGO, 2016, p. 49). Trata-se de uma cena de amor, de uma relação corporal em que um corpo vira o outro no momento do orgasmo: “Meus cinco sentidos escarafuncham o interior da caixa torácica, blindada pela coluna vertebral e resguardada pela carne e pela pele envelhecida” (SANTIAGO, 2016, p. 50).

A mente corporificada encena “as fantasmagorias singulares”, que “nascem, ganham voo e perambulam – como se presas da doença de São Guido” (SANTIAGO, 2016, p. 50)

O termo evoca Benjamin em sua leitura da modernidade, mas não deixa de lado a ideia de espectro que se associa à posse da mente/corpo de um escritor pelo outro. O momento é de convulsão, quando um se transforma no outro. Introduce-se, pois, a descrição do projeto do livro: “Tomadas pela respiração sôfrega dos meus pulmões e pelos batimentos anárquicos do coração, as fantasmagorias se exercitam, saltam saltando na cama elástica, instruindo um futuro projeto ficcional” (SANTIAGO, 2016, p. 50, grifo nosso).

O episódio do ataque de Machado frente a Carlos de Laet volta à cena, no reforço da imagem da convulsão com o uso enfático do verbo saltar, como fonte de desequilíbrio e descontrole produtivos, na transformação de autor em personagem e de personagem em autor: Machado e Silviano, “compagnons de route”: “Seremos companheiros de caminhada, *bras dessous, bras dessus*” (SANTIAGO, 2016, p. 51). A ideia é, pois, de caminhada, a dois ou em grupo, marcada pela ação criadora e política.

Na elaboração do plano de seu projeto de escrita, Silviano como narrador, junta o passado ao presente e ao futuro, prevendo, argutamente, até a crítica dos contemporâneos ao livro projetado, afeito “aos jogos literários no Rio de Janeiro” (SANTIAGO, 2016, p. 53). O substantivo jogo e a primeira pessoa do verbo jogar expressamente usados pelo autor/narrador ratificam a metáfora, que potencializa sua carga justamente ao

tomar o sentido literal e gráfico. A escrita nômade é tomada por um novo pai e continua a atravessar a cidade em seu entorno nacional e mundial. O pai volta e, entronizado, é também deposto.

Província e metrópole

A cidade, em busca de modernização, é tabuleiro de xadrez e palco da narrativa, como se procurou mostrar até agora com algumas passagens: “A cidade que se quis majestática pela mera reprodução da metrópole lusitana nos trópicos agora se moderniza por processo de embranquecimento *à la parisienne*” (SANTIAGO, 2016, p. 55). Os termos usados na descrição da transformação da capital brasileira, além de apontarem o aplainamento das diferenças, sinalizam a função da cópia: “Como *clown* tropical atrevido, o prefeito do distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, imita as diabruras do barão Haussmann, o Artista da Demolição que, em plena Paris medieval, abriu amplas avenidas e *faubourgs*.” (SANTIAGO, 2016, p. 55).

A contraposição entre Rio de Janeiro e Paris, Pereira Passos e Haussmann, põe em cena um grande debate da história e da crítica da literatura brasileiras: a questão da imitação, da (in)submissão da província à metrópole, da transgressão do colonizado às leis do colonizador. Quantos estudos feitos por Silviano Santiago versam esse tema? Quantos conceitos foram criados para refletir sobre o assunto? O mais famoso deles, o de entre-lugar, desenvolvido em *Uma literatura nos trópicos* (1978), postula uma ruptura com a ideia de cópia, sem deixar de lado a força da civilização europeia. O autor brasileiro emparelha-se ou antecede-se a grandes teóricos que percebem o deslocamento de centro e periferia, sem propor fusões ou submissões. Dialogando com Fernando Ortiz (1963), mesmo que não diretamente, põe no horizonte a ideia de transculturação, ideia essa aproveitada por Angel Rama (1989), no que chamou transculturação literária.

Não me interessa agora discutir tais teorias e seus muitos desdobramentos na América Latina, mas acentuar como o projeto estético-cultural de Silviano Santiago instala seus estudos ao lado de outros latino-americanos que buscam fazer figurar o mundo colonizado e provinciano no mapa do mundo cosmopolita. O ensaio “Apesar de dependente, universal” (1989) vai encadeando novos nós, como, por exemplo, o debate com Roberto Schwarz, e seu antológico ensaio, “As ideias fora do lugar” (1977). A discussão continua com a franca afirmação de Santiago em *Nas malhas da letra*, quando conclui que a América deixa de ser a cópia infeliz e ressentida ontem, para ser a cópia alegre e afirmativa hoje (SANTIAGO, 1989, p. 35).

Para dar mais um exemplo, recorro ao livro *O cosmopolitismo do pobre* (2014), em que, no capítulo que dá nome ao livro, o autor discorre sobre os tipos de culturalismos que circulam no Brasil; aquele que diz buscar a homogeneização, mas exclui grandes parcelas da população em nome da pátria; e aquele que computa a diferença e lida com a multiplicidade. O Crítico, que já discutira com Antonio Candido sobre a alfabetização fonética frente a outros tipos de letramento, como o da mídia, defende a consideração dos novos tipos de produção cultural, entre elas a periférica. Por outro lado, continua defendendo o lugar do Brasil no mundo, como no caso do ensaio “Anatomia da formação” (2014) em que discute os sentidos da palavra formação em vários estudos brasileiros, como os de Joaquim Nabuco, Antonio Candido ou Florestan Fernandes. Perseguindo linhas que desenham o território nacional e a construção de seu cidadão defende, então, o cosmopolitismo do país:

Tendo sido esclarecido (e não resolvido, obviamente) o modo como o sujeito brasileiro se automodelou como cidadão e acomodou nos trópicos a emancipação de uma sociedade jovem e moderna, delega-se hoje ao Estado nacional democrático papel e funções internacionais. Cosmopolita, a nação está habilitada a tomar assento no plenário do planeta. Automodelado, o sujeito discursivo - confessional, artístico ou científico - pode e deve dar-se ao luxo da crítica e da autocrítica em novo paradigma. (SANTIAGO, 2014, p. 4-5)³

Nesse ensaio, Santiago resume por ele mesmo sua carreira de professor de literatura, indiciando o rompimento com a centralidade da Europa e a busca da diferença, a partir do paradigma do descentramento de Derrida (1973). É então que redesenha a Literatura Comparada, exercendo grande influência em seus alunos, orientandos e colegas. Essa postura de Santiago está também delineada no livro ora em estudo⁴. Por isso mesmo, ele incorpora nos diálogos de Machado com Mário de Alencar a antiga polêmica entre o fundador da Academia Brasileira de Letras e José de Alencar. Discute, assim, o lugar do pai na família de sangue e o lugar do pai na família literária, elemento que já considerei neste artigo.

³ Há outras versões desse ensaio que também foi apresentado à guisa de conferência na Faculdade de Letras, da UFMG, quando Silviano conclamou os professores e estudantes de letras a desempenhar a função de lutar pela inclusão do Brasil na cena sociocultural do mundo. Observe-se que o cenário político brasileiro, no momento de enunciação do texto citado, era diverso do de hoje (2020/2021), quando o lugar do país se retrai e encolhe.

⁴ Quando retomo a escrita deste artigo, Silviano Santiago já publicou o livro *Fisiologia da composição* (2021), que desdobra essas percepções com a utilização do conceito de hospedagem, a ser por mim desenvolvido em outro artigo.

Mário combate o pai biológico. Tem pela frente uma batalha difícil e extraordinária: a de descobrir a independência da alma brasileira na sua relação com o peso e o sentimento da natureza tropical. Talvez por falta de forças ou de gênio, não chega infelizmente a ganhar a batalha e assumir a condição de vitorioso. Apenas anuncia e enuncia a vitória, ainda e sempre sob a proteção do mestre e guia espiritual. (SANTIAGO, 2016, p. 320)

Mário de Alencar, ele mesmo um duplo de Machado, na retomada da epilepsia, ganha a amizade daquele que passara a criticar seu pai.

Dedicam-se um ao outro e se tratam com respeito e carinho. No correr das últimas décadas do século XIX, Machado foi se distanciando do legado do romancista José de Alencar, pai de Mário, para se tornar, no século XX, o mais fiel dos amigos do filho. Nos anos 1870, ao escrever o famoso ensaio “Instinto de nacionalidade”, Machado anunciava a distância que tomaria em relação à visão romântica e ultranacionalista de José de Alencar. Cito uma frase reveladora do ensaio: “e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e o Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (SANTIAGO, 2016, p. 317).

Ao modo de uma composição cinematográfica, Silviano monta linhas esparsas da história da literatura brasileira, aí inserindo esforços conjuntos e/ou disputas político-artísticas, como a do abolicionista Joaquim Nabuco e o Alencar pai, ocorridos antes da amizade entre seu filho e Machado. “Arma-se o bate-boca em torno do nacionalismo estético que embasa a maior parte da literatura brasileira romântica, de que Alencar é parte constituinte.” (SANTIAGO, 2016, p. 344).

Nesse debate entram outros críticos da época como Tobias Barreto e Sílvio Romero. A cena literária avança com a fundação da *Revista Época* em que Machado escreve com o pseudônimo de Manassés, nome da personagem do conto publicado “A chinela turca”. À corrente genealógica de nomes rastreada por Silviano Santiago fazendo cruzar a literatura machadiana e os relatos bíblicos correspondem os caminhos de leitura de Machado, de Nabuco e do próprio autor do presente.

Um exemplo desses cruzamentos concretiza-se na descrição que o autor faz da polêmica entre Alencar e Nabuco, encarnando-a na luta dos bois configurada na narrativa de *O sertanejo*, o último romance do escritor romântico publicado em vida. Delineiam-se assim as sendas abertas por Santiago no entretecer de suas leituras da história da literatura e da política brasileira em sua disputa entre monarquia e república, regionalismo e

universalismo. Acompanhando a vida desses dois nordestinos, como Machado teria feito em vida, o narrador/escritor olha pela lente por ele forjada e afirma: “O menino Alencar é lavrador; o menino Nabuco, marinheiro. Machado desconfia de um e do outro”. (SANTIAGO, 2016, p. 352)⁵.

Lembremo-nos que é com Machado que o autor se identifica na defesa de uma literatura e uma cultura inseridas na cena universal e, por isso mesmo, ressalta o tema da viagem, não aquelas empreendidas geograficamente por Nabuco, mas as singradas “pelos navios da leitura” (SANTIAGO, 2016, p. 354). Assim é que se identifica o menino Machado, “marinheiro lavrador de metáforas” (SANTIAGO, 2016, p. 355). Pergunte-se: não é isso que Silviano Santiago confessa fazer desde o começo de sua formação, viajar e “catar metáforas”? Para cumprir esse objetivo traça percursos e rotas como leitor ativo, que levanta a cabeça enquanto lê (Cf. Barthes, 2004; 2007).

Esse leitor que lê e grava sua leitura à moda da “planilha do sismógrafo”, ou do eletroencefalograma, aponta o lugar híbrido de Machado de Assis, seja pela raça, seja pela doença, mas aponta principalmente sua filiação ficcional em sua subversão. Não sem razão, a narrativa acolhe Machado, seus escritos, sempre em diálogo com outros, sejam nacionais ou estrangeiros⁶. Mário de Alencar mimetiza Machado e, ao mimetizá-lo, expõe suas faces contraditórias. Se Machado é caracterizado como mímico, Mário também o mimetiza e, de forma caricatural, expõe a doença para o bem e para o mal.

“A troca de planilhas de sismógrafo, a troca de cartas é interrompida por crises por que passam os dois amigos, cada um de seu lado, distantes. (...) Os dois amigos recaem sempre *num sistema de alimentação e de realimentação das respectivas ausências*.” (SANTIAGO, 2016, p. 322, grifo nosso).

Esse espelhamento não se dá apenas entre os dois já que as figuras do ator e do mímico saltam no texto, ele próprio montado como o palco teatral que caracteriza a mente humana: “A linguagem é em si uma fonte de teatralidade. O diálogo é inerentemente teatral.” (Cf. BRANDT, 2014, p. 214)⁷. Em outro estudo diz Brandt:

⁵ Ver aproximação dos conceitos benjaminianos de narrador: o artífice e o viajante.

⁶ Também aqui há que se retomar a questão da hospedagem nos termos do novo livro de Silviano Santiago.

⁷ O que torna a semiótica *cognitiva* é o facto de que ela já não considera o ‘discurso’ como a sua base ontológica, mas antes pretende ir mais além, analisando a arquitetura geradora de significado da mente humana e da consciência: a cognição.” (BRANDT, 2014, p. 323).

o dispositivo o mais importante na percepção, a reflexão e a memória, responsável pela estruturação do vivido como experiência é o estar aqui em um espaço-tempo feno(menológico)-físico e intersubjetivo, é assim uma predisposição cognitiva do espírito humano. É natural para o homem conceber o momento e o lugar onde se encontra, *in medias res*, em termos narrativos de forças modais, de tempo aspectualizado, de programas agentivos e de modulações afetivas⁸. (BRANDT, 2019, p. 14, 15, tradução nossa).

Continua o autor:

Nesse sentido, a consciência é mesmo um teatro, segundo a metáfora de Descartes, já que nós vivemos ao mesmo tempo como atores na cena das histórias que problematizam nossa vida, e à distância, na sala dos espectadores, como narradores por nós mesmos. Em nosso mundo, e em nosso espírito, há sempre vários narradores em competição, e é esta tensão entre as versões contraditórias do que se passa que cria a *argumentatividade* dominante nos dramas narrativos⁹. (BRANDT, 2019, p. 15 – tradução nossa).

Isso tudo porque uma mente pode se projetar em outra infinitamente, como fica patente no livro em estudo, visto que a (des)montagem dá-se com a projeção de outros escritos/outras vidas.

A história encena a epilepsia com traços universais, fazendo cruzar a descrição da doença das personagens com a trajetória na história da medicina. O avô de Mário, assim como o pai de Flaubert, é médico, a buscar na homeopatia a cura da doença nervosa. Dr. Miguel Couto, figura que hoje dá nome a um hospital no Rio de Janeiro, passa a integrar o mapa da cidade. Em cada prédio ou monumento, a cidade aponta para uma presença e uma ausência, fazendo-se ela mesma a planilha do sismógrafo. Isso porque, em

⁸ le dispositif le plus important dans la perception, la réflexion et la mémoire, responsable de la structuration du vécu comme expérience d'être-là dans un espace-temps phéno-physique et intersubjectif, est ainsi une prédisposition cognitive de l'esprit humain. Il est naturel pour l'homme de concevoir le moment et le lieu où on se trouve, *in medias res*, en termes narratifs de forces modales, de temps aspectualisé, de programmes agentifs et de modulations affectives.

⁹ En ce sens, la conscience est bien un théâtre, selon la métaphore de Descartes, puisque nous vivons à la fois comme acteurs sur la scène des histoires qui problématisent notre vie, et à distance, dans la salle des spectateurs, comme narrateurs pour nous-mêmes. Dans notre monde, et dans notre esprit, il y a toujours plusieurs narrateurs en compétition, et c'est la tension entre les versions contradictoires de ce qui se passe qui crée *l'argumentativité* surplombant nos drames narratifs.

suas territorialidades relacionais, ela só significa quando é lida por aqueles que aí transitam.

Doença e arte

Esse trânsito, traçado de várias formas, configura-se duplamente na escrita. Por isso mesmo, uma das metáforas usadas para delinear a relação entre o pai acadêmico e o filho de outrem é, não a da máquina fotográfica, como a do menino Joaquim Nabuco, mas a da planilha do sismógrafo, em seu registro do abalo das placas tectônicas, marcadamente repetida na narrativa. Sem referência explícita, que se registraria como anacrônica, alude-se ao desenho de um eletroencefalograma, exame para análise das linhas elétricas cerebrais. Escrita e corpo se estreitam em intercâmbios recorrentes, com um forte nó da cadeia metafórica: a convulsão.

É sobre a convulsão que discorre o narrador ao analisar o sonho do mencionado conto “A chinela turca”. Essa leitura associa-se à de outras obras de Machado de Assis, inclusive *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que “o sonho vira convulsão”, “beleza convulsiva” (SANTIAGO, 2016, p. 367). Volta-se, então, a Flaubert que, em carta a Taine, manifesta sua opinião sobre a diferença entre “a visão do homem verdadeiramente alucinado e a visão interior do artista” (SANTIAGO, 2016, p. 367). O que aí se ressalta é o predomínio da alegria da criação na luta contra o terror. Diz Santiago: “Quando Machado de Assis se *ausenta*, leva com ele a personagem racional do romancista e, no tête-à-tête com o delírio, em pleno delírio, sua escrita romanesca cerra as cortinas do palco da representação teatral para reabri-las no palco do mundo.” (SANTIAGO, 2016, p. 368).

Ao retomar o primeiro capítulo do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* para ilustrar o delírio da criação em seus dois planos, o da criação do mundo e o da criação machadiana, que se desdobra na própria escrita em processo, Silviano Santiago volta com a imagem do relâmpago que aparecera no início da narrativa iluminando a cena vivida por Carlos de Laet no litoral do Rio de Janeiro: “Vejo o relâmpago que se fixa por um minuto no *Theatrum orbis terrarum* – lugar onde se vê o mundo – e o ilumina” (SANTIAGO, 2016, p. 370).

O relâmpago é fruto do curto-circuito e não pode ser apreendido, apenas entrevisto em toda sua potência, assim como a construção dos sentidos, que se dá sempre em movimento. Daí a busca da arte em que pode se dar “a metamorfose do sujeito singular em sujeito coletivo”, como na forma usada por Santiago para interpretar a cena de Brás Cubas diante de Pandora:

Por não mais o contentar nem deleitar a própria e mínima e sofrida história pessoal, por ela o angustiar, o sujeito singular desloca o objeto dramático das narrativas ficcionais do seu interior, do seu íntimo, levando o relato literário a se apoiar na história coletiva do homem no planeta. (SANTIAGO, 2016, p. 370).

Conclui, então, que “é para sobreviver à sua condição que o ser humano inventa a esperança ou a quimera da felicidade” (SANTIAGO, 2016, p. 370), enquanto mostra que o delírio machadiano foge ao padrão da ciência e da imaginação, deslocando os saberes religiosos, históricos e filosóficos.

O capítulo que encerra o livro intitula-se “Transfiguração”, imagem que vem anunciada desde início do livro e desdobra-se em vários níveis da narrativa. Não sem razão o capítulo começa com as leituras de Machado, realçando Stendhal em uma leitura alegórica da tela *Transfiguração*, de Rafael, associada à leitura de Nabuco e outros, da mesma tela. Dentre as diversas versões descritas no decorrer da história da relação de Machado com a mencionada pintura de Rafael, chamo a atenção para a que aqui transcrevo:

Durante duzentos e cinquenta anos a obra-prima de Rafael Sanzio esteve *aqui*, pendurada no altar-mor da igreja de São Pedro em Montório, a extasiar os fiéis.

Duzentos e cinquenta anos!

A partir das Guerras Napoleônicas, a tela viaja pela Europa e pode ser admirada por fiéis e admiradores de todo o mundo no Museu Napoleão (hoje Museu do Louvre). Para a sensibilidade de Stendhal, é enorme a diferença entre o ambiente celestial do Janículo, onde se celebra a história dos primeiros mártires cristãos (*aqui*, o apóstolo Pedro foi crucificado) e a tristíssima galeria de mármore cinza nos fundos do Vaticano, onde quem sabe quem foi enterrar definitivamente a *Transfiguração*. (SANTIAGO, 2016, p. 384, grifo nosso).

Quem refere-se à tela em questão seria Stendhal, sentado de costas para a Igreja de São Pedro, mas o relato está na terceira pessoa e o advérbio de lugar usado é deiticamente relativo à primeira pessoa, o que confunde o lugar e o tempo de enunciação. Como se isso não bastasse, a imagem seguinte transforma o degrau da escada em balanço: “Stendhal ganha o movimento de vaivém no espaço que a engrenagem de ferro que sustenta as cordas possibilita. Deixa o reino onde a obra de arte se quer eterna para entrar no domínio contíguo e precário, o da própria vida.” (SANTIAGO, 2016, p. 384).

Os domínios de Nabuco, Stendhal e Machado confundem-se, assim como oscilam a arte e a vida, a metrópole e a província. Em suma, Machado vê a tela em seus deslocamentos e sempre pelos olhos de outros; não apenas a ambiguidade do quadro, dividido em metades, mas também a ambiguidade do tempo marcado pelo deus Jano, aí representado pela coluna do Janículo em Roma, a ambiguidade das raças encarnadas por Nabuco e Machado, a ambiguidade da escrita que relata parte da história do país, ele próprio em (de)formação.

Na armação dos relatos que envolvem a tela de Rafael pintam-se outras telas em interseção, exibindo relações de poder, limitações de perspectivas, jogos de interesse. Envolvem-se aí outras imagens importantes: túmulos, museus, amuletos, relíquias, arquivos são abertos, fazendo emergir o passado que se confunde com o presente.

A descrição do quadro passa pela visão de Stendhal, de Nabuco, de Benito Pardo de Figueroa, sem deixar de amparar-se no novo testamento, nos evangelhos de Mateus e de Marcos. Tudo são perspectivas. Como nos perguntamos antes pelo “*metteur en scène*”, podemos nos perguntar agora: quem lê o quadro renascentista?

Mais do que no lugar do Cristo, vale pensar no lugar do homem representado pelo jovem epilético em sua série de mortes e ressurreições. Ao autor Silviano Santiago não parece interessar a cura do rapaz, mas a série convulsiva que o desequilibra e foge ao controle de si mesmo e dos outros.

Convulsão e metamorfose, morte e ressurreição estão estampados no quadro *Transfiguração* de Rafael, que, à guisa de epígrafe, abre graficamente o livro e fecha verbalmente a narrativa:

Em toda a tela, só se ouvem os gritos desesperados do rapaz. Só ele sobrevive às pequenas e sucessivas mortes que são as mortes que o açoitam e o jogam por terra, ano após ano. Ao passo que os seres humanos nascem e morrem numa geração e renascem e voltam a morrer na seguinte, o rapaz morre e simultaneamente renasce, a cada instante em que sofre a ausência. Rafael o privilegia em toda a tela. (SANTIAGO, 2016, p. 415- 416).

O quadro renascentista metamorfoseia-se na narrativa do autor mineiro de Formiga, que o usa como metáfora de seu projeto estético-cultural, não apenas porque recupera experiências em seu diálogo com os autores epiléticos – Machado, Flaubert, Mário de Alencar –, mas sobretudo porque associa tais ataques à subversão do corpo e da sociedade à ordem estabelecida. A criação da arte dá-se pela mimese tomada como processo básico da mente humana: o homem vive porque cria sentidos para seu estar no mundo (Cf. BRANDT, 2018). A arte é o lugar por excelência de emergência dessa capacidade humana,

como bem mostra Santiago, não apenas no livro “machadiano”, mas também em outras obras, críticas e/ou ficcionais.

Agora Silviano é Machado. Machado é Silviano que monta a vida do fundador da Academia Brasileira de Letras, inserindo aí pedaços móveis de sua vida mineira, americana e parisiense. A metrópole se imiscui na província e vice-versa. O jogo de xadrez se arma e exibem-se os bastidores do palco, em que mímicos e saltimbancos “saltam, saltando” no registro das planilhas de sismógrafo, a escrita literária em seu poder de cópia e subversão.

Referências

BARTHES, R. Escrever a leitura. In: BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 29.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro: textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivièrè*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. Teses sobre a filosofia da história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. V.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BRANDT, P. A. *D’où vient le sens ? – Remarques sur la sémiophénoménologie de Greimas*. 2018. Disponível em: http://www.academia.edu/6819523/From_linguistics_to_sémiotics._Hjelmslevs_fortunate_error. Acesso em: 1 ago. 2019.

BRANDT, P. A. From gesture to theatricality: on enunciation and the art of being visible. In: BRANDT, P. A. *Spaces, domains, and meaning: essays in cognitive semiotics*. European Semiotics Series Vol. 4. Peter Lang, 2004. p. 211-233.

CANDIDO, A. Natureza da metáfora. In: CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CANDIOTTO, L. Z. P.; SANTOS, R. A. Experiências geográficas em torno de uma abordagem territorial. In: SAQUET, Marco Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.) *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular: UNESP, 2008.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Mirim Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/USP, 1973.

FOUCAULT, M. *O que é um autor*. Tradução de António Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

- JOHNSON, M. *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- JOHNSON, M. *The Meaning of the Body: A esthetics of human undstanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- MACHADO DE ASSIS, José Maria. Tempo de crise. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Outros contos. Obra completa v. 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el Azucar*. Habana: Direccion de publicaciones Universidad Central de las Villas, 1963.
- RAFFESTIN, C. O que é o território. In: RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993, p.143-163.
- RAMA, A. *Transculturacion narrativa en America Latina*. Montevideo: Siglo Veintiuno/ Fundacion Angel Rama, 1989.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.
- SAID, E. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.
- SANTIAGO, S. Anatomia da formação. A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/184397-anatomia-da-formacao.shtml?origin=folha>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SANTIAGO, S. Por que e para que viaja o europeu? In: SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

Recebido em: 9 de julho de 2021.

Aprovado em: 9 de dezembro de 2021.



José de Alencar e Alphonse de Lamartine: a solidariedade na velhice

José de Alencar and Alphonse de Lamartine: Solidarity in Old Age

Wilton José Marques

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

will@ufscar.br

<http://orcid.org/0000-0003-2559-9331>

Resumo: O artigo discute as relações entre José de Alencar e Alphonse de Lamartine em função da campanha do *Diário do Rio de Janeiro*, então dirigido pelo futuro romancista, para que os leitores brasileiros assinassem o Curso de Literatura Familiar do autor francês, que, na velhice, passava por dificuldades financeiras. Tal campanha, capitaneada por Alencar, conseguiu 3000 subscritores à obra de Lamartine. Evidentemente, a solidariedade de José de Alencar explica-se tanto pelo seu reconhecimento quanto pela admiração pela obra literária do autor francês. **Palavras-chave:** José de Alencar; Alphonse de Lamartine; solidariedade

Abstract: The article discusses the relationship between José de Alencar and Alphonse de Lamartine as a result of the *Diário do Rio de Janeiro* campaign, then directed by the future novelist, for Brazilian readers to subscribe to the Family Literature Course by the French author, who, in old age, was going through financial difficulties. This campaign, led by Alencar, got 3000 subscribers to Lamartine's work. Evidently, José de Alencar's solidarity is explained both by his recognition and by his admiration for the literary work of the French author.

Keywords: José de Alencar; Alphonse de Lamartine; solidarity.

Depois de escrever para o *Correio Mercantil* entre setembro de 1854 e julho de 1855 e granjear fama literária pelo sucesso da coluna *Ao correr da pena*, José de Alencar, nomeado em 12 de setembro de 1855 por aclamação dos acionistas,¹ assumiu o cargo de “redator gerente” do *Diário do Rio de Janeiro* a partir de 6 de outubro, prometendo que o jornal sustentaria “no meio das lutas políticas uma posição independente” (*DIÁRIO...*, 1855b, p.

¹ Entre os acionistas da Empresa Tipográfica do *Diário do Rio de Janeiro*, constavam, por exemplo, várias figuras públicas do Império, tais como o Barão de Mauá, o Visconde de Sapucaí, o conselheiro Antônio Meneses Vasconcelos de Drummond e, além do próprio escritor, também seu pai, o velho senador Alencar (*DIÁRIO...*, 1855a, p. 1).

1). O novo trabalho e as consequentes responsabilidades advindas do cargo eram maiores, sobretudo pela necessidade imperiosa de então tentar resgatar tanto as finanças quanto a credibilidade do *Diário*, que atravessava uma fase de agonia e decadência. Nesse mesmo sentido, Araripe Júnior afirma que, aos 26 de idade, “o moço redator reduplicou de esforços, revelando uma pujança e fecundidade fora do comum”. Além de gerenciar o dia a dia do jornal, era o responsável pela escrita dos “artigos de fundo, em que tratava dos mais variados assuntos, política em geral, economia política, administração, jurisprudência”. E apesar de toda diversidade temática, os muitos artigos, assevera o crítico, “eram redigidos de improviso e com a verve do publicista consumado” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 154).

Mas, a despeito do natural (e crescente) aumento da quantidade de trabalho, José de Alencar encontrou tempo para socorrer o ilustre autor romântico Alphonse de Lamartine, que, na velhice, enfrentava dificuldades financeiras. Para auxiliar o poeta francês, que começara a publicar em fascículos mensais o *Curso familiar de literatura*, o *Diário do Rio de Janeiro* iniciou uma campanha para incentivar os brasileiros a comprarem a obra através do expediente de assinaturas, agenciadas pela própria redação do jornal.

Assim, já no dia 15 de março de 1856, apareceu, no estratégico rodapé da primeira página, uma resenha/propaganda sobre o *Curso de Lamartine* na coluna *Revista Bibliográfica*, assinada por Zr, isto é, o jornalista português Augusto Emílio Zaluar.² Aliás, curiosamente, o primeiro artigo que José de Alencar publicou no *Correio Mercantil*, em agosto de 1851, foi justamente um artigo sobre o livro de poemas *Dores e flores*, de Zaluar.³ De todo modo, na sua resenha, Zr., em nota de rodapé, informava de saída que “subscreve-se para esta obra por um ano (12\$ rs. pagos adiantados) no escritório desta folha”, e adiantava, para aguçar o desejo dos possíveis interessados, que “o ilustre poeta promete enriquecer com o seu autógrafo o primeiro volume que remeter aos seus subscritores” (*DIÁRIO...*, 1856a, p. 1). Quanto ao texto do folhetim, Zaluar não apenas apresentou Lamartine – um semideus dos gênios – em termos hiperbólicos como reproduziu o programa que norteava o *Curso familiar de literatura*:

² Para a atribuição de autoria da *Revista Bibliográfica* a Zaluar, ver SOARES, 2020, p. 322.

³ Para maiores detalhes sobre o primeiro artigo de Alencar, ver: MARQUES, 2015, p. 179-187.

[...] Vai para meio século que o nome do grande poeta da França conquistou entre as nações civilizadas, e mesmo entre os povos bárbaros e mais longínquos da terra, essa admiração universal que o torna um semideus do gênio, e obriga a uma adoração incessante o entusiasmo de todas as inteligências.

[...] Quem há que não conheça Lamartine? Se na Europa, nos pontos mais remotos do Oriente, entre cidades populosas, entre os mudos desertos da Palestina, nos palácios dos ricos, nas choupanas dos pobres, como nas tendas do Árabe errante, os seus cantos são como o companheiro invisível, porém inseparável e consolador, de todo o ente que pensa, de todo o coração que sofre, de toda a razão que cogita, e de todo o espírito que adora e crê, na América, nessa metade virgem do mundo, o nome do cantor de Jocelyn, do autor imortal das *Meditações*, não merece menos respeito, nem é menos conhecido!

Todas as vezes, pois que se recorda este nome glorioso para as letras e para a liberdade, não há ninguém, estamos certo, que deixe de corresponder entre nós com espontaneidade e dedicação às novas glórias que nos promete, sobretudo quando tão distinto escritor pretende associar à realização do seu pensamento com o que os Brasileiros costumam acolher todas as grandes conquistas da civilização e do gênio!

Lamartine, resolvendo publicar um CURSO FAMILIAR DE LITERATURA, cujas vantagens serão imensas, se atentarmos para o talento do seu autor e para a necessidade que temos dessas obras elementares, conta que o seu pensamento será bem acolhido no Brasil, e pede-nos que subscrevamos para o seu livro, estreitando deste modo os laços de fraternidade literária que unem e devem unir constantemente os homens, para quem o sacerdócio das letras não é neste século uma idolatria bárbara.

Citaremos textualmente as palavras lacônicas, porém significativas, do seu programa:

Estudar literatura universal em todos os séculos, em todos os países, em todas as línguas, com inteligência e escrúpulo; apreciar as obras, comentá-las, oferecê-las mais como exemplos do que como regra aos espíritos; inspirar também a noção e gosto das letras, mesmo ao menos lidos, tal é o pensamento desta obra.

Não é um curso de retórica, porém um curso de discernimento e de gosto. Está escrito nesse estilo familiar da conversação que se ajeita a todas as compreensões.

Está dividido em conversações do escritor com o leitor.

Publicar-se-á uma conversação por mês.

A obra, que já conta muitos volumes inéditos, será continuada pelo menos quatro anos. Reunindo sob um mesmo involucro as doze

conversações do ano, formar-se-á, dentro em pouco tempo, um curso completo de literatura para as bibliotecas de família.

A obra é escrita por M. de LAMARTINE unicamente.

Publicada e administrada por ele só.

Agora que os nossos leitores já conhecem a nova publicação que lhes anunciamos; quem sabem que é o seu ilustre autor que nos pede a nossa coadjuvação para levá-la avante, seria uma superfluidade da nossa parte apelar ainda para os sentimentos de generosidade que nos países estrangeiros já tanto nos acreditam (DIÁRIO..., 1856a, grifos nossos).

Para encorajar ainda mais os brasileiros, o Diário do Rio de Janeiro, a partir de 23 de março, começou a publicar o anúncio sobre o Curso de Lamartine, que, ao longo do primeiro semestre, seria reproduzido à exaustão (mais de quarenta vezes) até fins de junho.⁴ O referido anúncio reproduzia o “programa” do Curso de Familiar de Literatura e reafirmava que “o ilustre poeta promete por favor especial enriquecer com o seu autógrafo os exemplares que vierem para os Srs. assinantes, obtidos pela intervenção desta folha” (DIÁRIO..., 1856b, p. 8).

Com a insistente repetição, o assunto foi ganhando força na imprensa da corte, sendo repercutido por outros jornais, como, por exemplo, no Correio Mercantil. Em 5 de maio, M. (Henrique Cesar Muzzio), um dos redatores responsáveis pelo folhetim das Páginas menores, tratou, entre outros temas, do Curso familiar de literatura, enfatizando de antemão que “Lamartine, sexagenário, pede um pão para os últimos dias da vida” (CORREIO..., 1856a, p. 1). E, nesse sentido, ainda complementou:

Para que nada faltasse à glória da metade do XIX século, era preciso que a civilização visse mendigar o maior de seus poeta, e a religião quase descrever um de seus filhos mais queridos.

Lamartine está sem lar, e precisa pedir a um trabalho incrível o pão diário para si e sai companheira.

Há trinta anos que aquela vasta inteligência, que aquela pena sublime, que aquela consciência sem mácula ensina a sociedade inteira a admirar a criação e o criador. Poeta, historiador, publicista, homem de estadão, orador, o maior de todos, manteve, ileso entre as ondas espumantes da população, a bandeira do progresso nos dias difíceis das cóleras nacionais.

⁴ Até onde pôde se averiguar, o anúncio foi publicado pela primeira vez em 23 de março, e, pela última, em 29 de junho. (Cf. DIÁRIO..., 1856b, p. 8 e 1856g, p. 4).

Cada um de nós aprendeu nos seus livros, nos seus versos, nas suas palavras, essas máximas que consolam, esses princípios que fortificam, essa moral pura da verdade, que é o único apoio da alma nas grandes crises da vida.

Após tão longa tarefa, a maior do que jamais empreendeu e perfez homem algum, o ditador concussionário de fevereiro, como lhe chamou toda a vilalalé dos saltimbancos políticos, está arruinado! Os numerosos e admiráveis livros que ultimamente têm saídos de sua penas, História da Restauração, História dos Constituintes, História da Turquia, História da Rússia, etc., etc., bastaram apenas para pagar suas dívidas. Agora é preciso o cibo diário; e o galé do gênio volta de novo à fatal banquetta para com o trabalho de doze horas por dia ter ao menos com que saciar as necessidades de um corpo gasto antes do tempos.

A imensa nobreza daquele caráter revela-se ainda num último fato.

A generosa França não ouviu de balde a queixa do seu grande poeta. Tratou-se imediatamente de organizar uma subscrição nacional que garantisse a Lamartine o repouso dos últimos dias. Recusou! “Prefiro morrer no trabalho, disse ele, do que ser pesado a meus concidadãos”.

O que ele vai publicar agora para poder viver é o Curso familiar de literatura, que já tem sido anunciado nas folhas diárias desta corte. Toda a imprensa de Paris e dos departamentos convidou a França a subscrever a obra do grande poeta. Muitas comissões, compostas de escritores, artistas e muitos homens distintos, organizaram-se espontaneamente em Paris, e dirigem circulares para toda a parte pedindo que se assinasse esse livro único em seu gênero, pela pena que o escreve, pela ocasião em que é escrito. É um apelo que deve ser ouvido em toda a parte onde se conhece a língua francesa.

A publicação é mensal, e o preço 12\$ por ano. O primeiro já saiu à luz. [...] o homem que foi senhor dos tesouros da França, o fidalgo que possuiu vastos domínios do poder, o poeta, o orador, o publicista que encheu o mundo com o eco de seu nome, está despojado de tudo; resta-lhe apenas o seu gênio. Não quer dever uma esmola à França que tanto lhe deve. Trabalhará na angústia da desesperança até que o anjo da morte lhe diga – basta! O seu último livro será uma longa história de dores escrita com lágrimas.... E nem uma queixa contra a sociedade! “Ache, diz ele, os homens bons, mas a sorte foi-me adversa” (CORREIO..., 1856a, p. 1).

Pouco mais de um mês e meio depois, em 12 de junho, um dia antes de o Diário divulgar a primeira lista de assinantes, Alencar publicou o pungente artigo – Aos nossos leitores – defendendo a necessidade de solidariedade ao “grande poeta da França”, para, em seguida, afiançar que “Lamartine não é estrangeiro em parte alguma do mundo civilizado”. Dessa forma, esperava que

o apelo do poeta francês fosse acolhido pelos brasileiros “como o brado do socorro lançado por um irmão do extremo doloroso de um perigo imprevisto”. Nas palavras de Alencar,

O público de nosso país foi também, como o público de todo o mundo civilizado, surpreendido pela dolorosa notícia desse extremo agonizar do gênio em luta com as adversidades da sorte e com o trabalho penoso de todos os dias para conquistar a subsistência independente e honesta de uma via já alquebrada pelo tempo, e gasta quase toda no serviço da humanidade, na glória das letras e nos combates incessantes do progresso da civilização.

Falamos de Lamartine, o grande poeta da França, um dos mais distintos escritores de nosso século, que, no último quartel da existência, quando o repouso é uma condição de vida, trabalha incessantemente 12 horas por dia, invocando de seu gênio e da sua pena a subsistência de sua família indigente.

O Curso familiar de literatura é a nova e quem sabe se não será a última obra do grande escritor, a quem ele invoca o derradeiro auxílio para os últimos dias de sua vida.

Nossos leitores já têm dela conhecimento pelas notícias que lhes havemos transmitido.

Desta vez porém somos nós que lhes falamos.

Em quase todos os países da Europa há uma subscrição aberta para essa obra, quase todos os jornalistas têm mais ou menos repetido o eco unânime da imprensa francesa em favor do grande poeta.

Lamartine não é estrangeiro em parte alguma do mundo civilizado. Em todo o país onde há uma imprensa, onde há uma literatura, onde há uma população generosa e de nobres instintos, o seu apelo será acolhido como o brado do socorro lançado por um irmão do extremo doloroso de um perigo imprevisto.

Não se dirá pois que a terra de Colombo, que a natureza esplêndida da América não teve um eco para responder a esse brado.

É uma imitação honrosa a que vamos fazer, acompanhando os nossos irmãos da imprensa francesa.

A todos os nossos leitores, a todos os nossos literatos, a todos os homens generosos do nosso país convidamos a que se associem a nós no empenho que tomamos de agenciar assinaturas para o Curso familiar de literatura de Lamartine.

Para isso continuaremos a receber, no escritório de nossa redação, as assinaturas que quiserem enviar-nos, incumbindo-se cada um de nós, particularmente por si, de agenciar o maior número que puder.

E se estas linhas chegarem até o ilustre poeta, por cuja sorte ousamos tomar aquela parte de interesse que a nossa simpatia nos abriga, que nos perdoe o desabrimento de nossa fraqueza pela pureza de nossa intenção.

A pobreza na velhice era uma das grandes virtudes que a Providência não recusaria à sua grande alma.

Nada mais fazemos, portanto, do que cumprir com um dever de consciência, que nos é grato e que esperamos firmemente será correspondido pelo acolhimento cordial que a generosidade de nosso público não nos recusará de certo (DIÁRIO..., 1856c, p. 1).

No dia 13, quando saíram os primeiros nomes, José de Alencar, que ocupava o primeiro lugar na lista, fez uma breve nota no jornal, informando que “o número já avultado que temos, e que ainda esperamos obter, é uma prova de consideração dada ao ilustre poeta francês, e que muito honra o espírito brasileiro, e o amor que nosso país se consagra às letras” (DIÁRIO..., 1856d, p. 1). No dia seguinte, retornou ao tema com outro artigo – “Subscrição à obra de Lamartine” –, em que enfatizou a repercussão da lista e ao mesmo tempo reafirmou que “Lamartine pertence à humanidade e não à França: o gênio não tem pátria: a linguagem do coração e do sentimento: é universal” (DIÁRIO..., 1856e, p. 1). Ainda na mesma edição, foi publicada uma carta, do Dr. Manuel da Cunha Galvão, que não apenas louvava a iniciativa como também sugeria ao redator do Diário que escrevesse para Lamartine:

[...] uma mensagem, em que se faça ver a este facho luminoso da literatura, da poesia e da liberdade, que os Brasileiros, gratos aos belos momentos que passaram na leitura de suas obras, reconhecendo os serviços por ele prestado à civilização e à humanidade, gratos pelas raízes profundas com que ele plantou a liberdade no solo da França, (DIÁRIO..., p. 2).

No dia 16 de junho, ecoando a campanha capitaneada pelo redator em chefe, seu irmão, Leonel, que redigia a coluna Livro do domingo, criada para substituir *Ao correr da pena*,⁵ ampliou o pedido, dirigindo-se agora para suas leitoras,

⁵ Em dezembro de 1855, depois de publicar esparsamente a coluna *Ao correr da pena* no Diário do Rio de Janeiro, José de Alencar anuncia o seu fim e a substituição pelo Livro de domingo: “Pedimos desculpa aos nossos leitores pelas faltas que tem havido ultimamente na publicação da nossa revista hebdomadária. Esta irregularidade porém vai cessar inteiramente. / Um dos nossos redatores que se assina L.a. acha-se incumbido da redação desta revista, que começará a publicar-se regularmente de domingo em diante” (DIÁRIO..., 1855c, p. 1).

O Diário já dirigiu-se aos leitores: seu redator em chefe falou-se em nome de toda redação, e convidou a seus colegas da imprensa a fazer-lhe o mesmo convite. Resta-me pois apenas pedir para Lamartine somente às minhas leitoras (DIÁRIO..., 1856f, p. 1).

De fato, a campanha de assinaturas do Curso familiar de literatura ia de vento em popa. No dia seguinte e na primeira página, o *Correio Mercantil* anunciou sua adesão, afirmando que conseguira o apoio de algumas senhoras da sociedade, incluindo a própria Imperatriz, prometendo que, logo, sairia outra lista, encabeçada pelo Imperador Pedro II, que, aliás, segundo o artigo, já havia “mandado assinar a obra na Europa”:

Lamartine, como já o disse há tempos o nosso colega que escreve o folhetim semanal, viu-se obrigado a trabalhar na velhice para não morrer de fome! Sobre este assunto, a notícia dada singelamente pelo nosso colega dispensa tudo quanto pudésemos escrever.

A imprensa diária desta corte tomou a nobre tarefa de receber e agenciar assinaturas para o Curso familiar de literatura, para esse trabalho com que um dos primeiros gênios de nossa época, uma dos primeiros e mais honrados cidadãos da França, procura evitar a miséria.

O *Correio Mercantil* aproveitou ontem também o ensejo de prestar um insignificante serviço ao ilustre poeta francês. Para isso não precisou de empenhar esforços, porque pedia-se somente mais um ato de nobreza à inteligência e ao coração do brasileiro.

Publicamos em seguida a lista de senhoras que já subscreverão para o Curso familiar de literatura. S. M. a Imperatriz dignou-se de consentir que seu nome fosse inscrito nessa lista.

Amanhã publicaremos os nomes dos subscritores, à cuja frente está o de S. M. o Imperador, apesar de já ter esse augusto Senhor mandado assinar a obra na Europa (CORREIO..., 1856b, p. 1).

Curiosamente, a despeito da óbvia importância das reais participações de Suas Majestades Imperiais, foi publicada na mesma edição do *Correio Mercantil* a carta do Sr. Carlos Geyler – provavelmente o representante de Lamartine no país, o que indica que a notícia da campanha já devia ter chegado aos ouvidos do poeta francês – ao redator em chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Dirigindo-se, em nome de Lamartine, ao Sr. Redator “como um dos representantes mais inteligentes do progresso e do futuro do Brasil”, Geyler agradeceu “ardentemente a todos aqueles que se dignaram acudir o nosso

reclamo”. A carta, datada de “Rio de Janeiro, 16 de junho de 1856”, dizia o seguinte:

Illm. Sr. Dr. J. M. de Alencar, redator em chefe do Diário do Rio de Janeiro. – Incumbido pelo Sr. A. de Lamartine, de propagar o seu Curso familiar de literatura, hoje em publicação, eu estava seguro de que encontraria no Brasil apoio e simpatia. Nem podia ser d’outro modo. A nação que, bem que fale a língua portuguesa, pensa sempre com a francesa, a nação acessível a todas as grandes, nobres e generosas ideias, devia acolher com prontidão uma obra do grande poeta, do imortal gênio que, em vossa mesma frase: pertence mais à humanidade do que à França. Porém, é força confessar que eu estava longe de esperar o entusiasmo com que acolheram meus primeiros passos nesse sentido.

Consenti, Sr. Redator, que, em nome do Sr. A. de Lamartine e no meu, eu me dirija à vossa pessoa, como a um dos representantes mais inteligentes do progresso e do futuro do Brasil, para agradecer ardentemente a todos aqueles que se dignaram acudir a nosso reclamo.

Consenti também que eu cite, ao lado do vosso, os nomes dos Srs. Teixeira Leite, Dr. Galvão, Joaquim Bento de Souza Andrade e Leonel de Alencar, que igualmente se empenharam na propagação da obra do Sr. A. de Lamartine.

Honra! à Nação brasileira que compreende que o gênio não tem pátria, ou antes que ele pertence a todas as nacionalidades; e, desculpai este assomo de orgulho a um francês, respondendo os Brasileiros, como o fizeram, ao apelo do grande poeta, comprovaram mais uma vez que as fronteiras da França são todas morais, e que ela existe em toda a parte do mundo.

Dignai-vos aceitar, meu caro redator, a segurança de minha consideração (CORREIO..., 1856b, p. 2).

Às vezes, além, é claro, da contínua publicação das listas no Diário do Rio de Janeiro e no Correio Mercantil, os dois jornais anunciavam pedidos coletivos de assinaturas, indicando que a campanha já extrapolara as fronteiras da capital do Império.⁶ No dia 10 de julho, o Correio Mercantil informou que,

⁶ Para citar dois exemplos, em 4 de julho no Diário apareceu a seguinte nota na Crônica diária: “recebemos ontem do Sr. Francisco Marques de Sousa, diretor do colégio de S. Vicente de Paula, em Nova Friburgo, autorização para assinarmos em seu nome 60 exemplares do Curso de literatura de Lamartine”. No dia, 31 de julho, no Correio Mercantil apareceu esta outra na coluna “O que há de novo?": “Tinha-se aberto em Porto Alegre uma assinatura para o Curso de Literatura familiar [sic] de Lamartine; foram os estudantes da escola militar os iniciadores dessa generosa ideia” (Cf. DIÁRIO..., 1856h, p. 1; CORREIO..., 1856d, p. 1).

para a ocasião, o artista e tipógrafo francês Louis Alexis Boulanger criara um álbum personalizado para que os subscritores do Curso familiar registrassem suas assinaturas e que, posteriormente, seria enviado a Lamartine. Diz a nota,

O Sr. Boulanger teve uma ideia feliz. Preparou um álbum lindíssimo, cuja capa é de madeira do país com as armas de Lamartine na frente, e vai depositá-lo para que todos os subscritores do Curso familiar de literatura inscrevam ali os seus nomes. Depois dessa inscrição terminada o álbum será remetido ao ilustre poeta.

Naturalmente as assinaturas dos imperiais subscritores serão as primeiras desse livro (CORREIO..., 1856c, p. 1).

Aliás, em algum momento impreciso do primeiro semestre de 1856, José de Alencar escrevera para o próprio Lamartine, e, diga-se, antes mesmo da sugestão dada pelo Dr. Cunha Galvão. É o que se pode inferir pela resposta enviada pelo poeta francês, que, datada de 26 de maio de 1856, foi publicada no dia 10 de julho. Num exercício de modéstia retórica, Alencar, que fez uma breve apresentação da carta resposta, explicou aos leitores que “o ilustre poeta francês acaba de dirigir a esta folha a carta que abaixo publicamos, e que deve ser lida com prazer por todos os nossos leitores, pois é mais dirigida a eles do que a nós, incumbidos apenas de transmitir-lhes as expressões de seu reconhecimento” (DIÁRIO..., 1856i, p. 1). Por sua vez, Lamartine demonstrou o seu contentamento com as notícias enviadas pelo redator do Diário e, além de revelar o desejo ardente de conhecer o Rio de Janeiro, observou: “segundo o que me escreveis, senhor, eu não seria aí unicamente um viajante, mas um concidadão intelectual desse povo: agradecei-lhe em meu nome essa naturalização dada às minhas obras, e continuei a fazer-me lido” (DIÁRIO..., 1856i, p. 1). Nas palavras do poeta,

Sr. Recebi com um íntimo reconhecimento as notícias favoráveis e tão inesperadas do acolhimento feito pelos Brasileiros à minha obra e ao meu nome. Eu não tinha outro título a seu interesse, além do meu respeito por uma nação que soube transplantar a poesia de Camões, a honra do velho mundo, para um mundo novo.

O teatro, no qual os Portugueses do Brasil exercem agora seu heroísmo e seu espírito de conquista moral e comercial, assim como o seu gênio literário, é mais vasta e mais esplendidamente decorado pela natureza que sua antiga pátria europeia. Grandes destinos felizmente começados aí os esperam. Esses destinos eram devidos aos filhos da nação que abriu

à Europa sábia e intelectual os portos da Índia e da China. A eles cabe agora poetizar um outro continente.

Um dos meus desejos mais ardentes foi sempre ir visitar uma vez esse Éden da América meridional que se chama Rio de Janeiro: as vicissitudes da vida que me fazem livre me permitem embalar-me algumas vezes com esta esperança.

Segundo o que me escreveis, senhor, eu não seria aí unicamente um viajante, mas um concidadão intelectual desse povo: agradecei-lhe em meu nome essa naturalização dada às minhas obras, e continuei a fazer-me lido.

Não tenho senão um mérito na minha vida literária e política: semeiei no meu caminho a amizade, e faço uma colheita de amigos em todo o universo (DIÁRIO..., 1856i, p. 1).

No dia 16 de julho, notícia no Diário do Rio de Janeiro informava que o referido álbum a Lamartine “estará nesta tipografia, à disposição dos subscritores que desejarem assinar os seus nomes, do dia 20 em diante, visto não nos ser possível enviá-lo a cada um daqueles que se inscreveram”, e, sobretudo, dizia que o mesmo já tinha sido aberto, pois, “Suas Majestade Imperiais dignaram-se honrar o álbum com as suas assinaturas. S. M o Imperador escreveu na primeira página as seguintes palavras: *Les siècles sont à toi, l’univers est ta patrie*” (DIÁRIO..., 1856j, p. 1).⁷

Naquele momento, a campanha do Curso familiar de literatura já era um grande sucesso de público, tanto que, sintomaticamente, o famoso livreiro e editor Baptiste L. Garnier, por um lado, apressou-se a estampar um anúncio no Correio Mercantil, de 2 de agosto, oferecendo a assinatura da obra de Lamartine, em que, ao contrário dos 12 réis cobrado pelo Diário, pedia 8 réis (CORREIO..., 1856e, p. 2); e, por outro, outra nota no Diário, de 11 de agosto, informava que “o Jornal da Bahia abriu também uma lista de assinaturas para o Curso familiar de Lamartine” (DIÁRIO..., 1856m, p. 1).

Em 10 de outubro, e anunciado no dia anterior,⁸ o Diário do Rio de Janeiro publicou nova carta de Lamartine em resposta a outra enviada por José de Alencar, em 17 de julho. Provavelmente, em tal carta, levada a Paris pelo

⁷ Tradução literal: Os séculos são teus, o universo é tua pátria.

⁸ “Lamartine escreveu-nos ou antes escreveu aos nossos leitores e assinantes uma carta que publicaremos amanhã; o ilustre poeta francês nos dá a agradável notícia que na primavera seguinte virá ao Rio de Janeiro agradecer a Suas Majestades e ao público fluminense o acolhimento que recebeu o seu nobre apelo” (DIÁRIO..., 1856n, p. 1).

irmão e diplomata Leonel, José de Alencar informara ao poeta francês sobre o álbum, adiantando, sobretudo, as palavras escritas pelo Imperador. Lamartine, que estava fora de Paris, escreveu para Leonel de Alencar, em 27 de agosto de 1856, desculpando-se:

O Sr. de Lamartine lamenta vivamente de não estar em Paris para receber a visita do Sr. de Alencar e para agradecer-lhe as excelentes notícias e as provas de simpatia que lhe trouxe da parte de seu irmão e dos seus compatriotas. Ele responde hoje a seus amigos do Rio de Janeiro, retido em sua residência de campo por algumas semanas, ele terá imenso prazer no fim de outubro de oferecer ao Sr. de Alencar o acolhimento que ele deve a uma Nação tão amável e tão amiga. Ele pede aos Sr. Leonel de Alencar para transmitir ao seu irmão toda a sua gratidão pelos admiráveis artigos que lhe fizeram ganhar a simpatia tão honrosa e tão apreciada na Nação brasileira (apud MENEZES, 1977, p. 98).

De fato, como afirmara o poeta, a carta a José de Alencar também foi escrita no mesmo 27 de agosto. Nela, Lamartine, referindo-se ao “álbum do Sr. Alencar” como sua “carta de naturalização no Brasil”, expressou mais uma vez o desejo de vir ao Brasil para agradecer pessoalmente ao Imperador. Da mesma forma que a anterior, a carta é precedida por algumas palavras de Alencar: “Como ontem noticiamos, o ilustre poeta francês fez-nos a honra de encarregar-nos de agradecer aos seus amigos do Rio de Janeiro as provas de afeição e estima que lhe deram” (DIÁRIO..., 1856o, p. 1). Diz Lamartine,

Sr.

Recebi a vossa carta de 17 de julho e as boas notícias que ela me anuncia. Deverei o restabelecimento dos meus negócios à simpatia da nobre nação brasileira, da qual fizestes para mim um povo de amigos.

A alegria que sentis pelo bom resultado de vossos esforços é uma prova de sinceridade e energia dos sentimentos que me tributais.

O álbum do Sr. Alencar será minha carta de naturalização no Brasil. Eu o transformarei em um monumento mais duradouro, para que passe a meus descendentes; e se graças a vós e a meus numerosos amigos do Brasil, eu puder salvar o meu teto paterno, os nomes escritos sobre o papel serão gravados sobre o bronze, e hão de decorar meu humilde alvergue.

Será a inscrição aere publico que alguns grandes homens, cidadãos, filósofos, ou poetas da antiguidade tiveram a honra de gravar na fachada de sua casa.

Tende a bondade de dizer a S. M. o Imperador quanto me tocarão as palavras que se dignou ajuntar à sua assinatura.

Só tenho um meio de lhe exprimir, assim com à Sua Majestade a Imperatriz e a nobre nação brasileira a força do sentimento de que me acho possuído; e é ir eu mesmo brevemente apresentar-lhes a expressão e a homenagem do meu respeito.

Tomei esta resolução, apenas recebi as vossas cartas; e espero que no começo da primavera, terminado meus negócios, poderei dar ao meu coração esta satisfação, que se tem tornado ao mesmo tempo um dever. O Rio de Janeiro é desde muito tempo a miragem dos meus olhos, e se alguma coisa pode ainda reanimar a minha imaginação, é o aspecto desse Éden do novo mundo, o qual a amizade do povo brasileiro transformou para mim em um país natal.

Recebi, Sr., os protestos de minha cordialidade (DIÁRIO..., 1856o, p. 1).

Na sequência desta segunda carta, e ao mesmo tempo atestando mais uma vez o completo sucesso da campanha de assinaturas, Alencar também fez questão de publicar um artigo saído no jornal *A Presse*, de Paris, em 31 de agosto 1856, e que, para ele, era “um dos órgãos mais distinto da imprensa francesa” (DIÁRIO..., 1856o, p. 1). Em linhas gerais, o pequeno artigo do correspondente do jornal no Rio de Janeiro repercutia, sobretudo depois impacto causado pela publicação da primeira carta de Lamartine, o “entusiasmo extraordinário” que então tomou conta do Brasil:

Cartas do Rio de Janeiro anunciam que a subscrição do Curso Familiar de Literatura excita um entusiasmo extraordinário no Brasil. Uma carta do Sr. Lamartine, publicada no Diário, produziu um verdadeiro movimento de simpatia, e nada pode exprimir a impaciência com que é esperada a obra.

A redação do Diário teve a feliz ideia de encomendar a um hábil calígrafo francês um álbum, destinado ao ilustre autor das *Meditações*; e que deve conter as assinaturas de todos os subscritores do Curso Familiar de Literatura, cujo número se eleva já a mais de mil e quinhentos no Rio, e que em poucos dias terá duplicado.

O Sr. Leonel de Alencar foi em nome da redação do Diário solicitar de S. M. Imperial, para que tomasse parte na demonstração que os Brasileiros dirigiram a um dos maiores poetas do século.

S. M. o Senhor D. Pedro II tomou a pena e traçou este verso: Les siècles sont à toi, le monde est ta patrie.

É, acrescenta o nosso correspondente, uma justiça feita ao gênio, um monumento elevado por um povo jovem, admirador do belo, do grande e do sublime, que ficará gravado eternamente em letras de ouro na história do Brasil (DIÁRIO..., 1856o, p. 1).

Fechando o texto, Alencar, mais uma vez, creditou o sucesso da campanha aos leitores, ressaltando que tanto a carta de Lamartine quanto a matéria do jornal francês “não é a nós que eles se dirigem, e sim à nação brasileira, da qual fomos apenas um obscuro representante”, afinal, concluiu o redator do Diário, “a eles cabe toda a glória dessa ação que nos ilustra aos olhos do estrangeiro, e que nos granjeia a estima de um poeta e de um escritor como Lamartine” (DIÁRIO..., 1856o, p. 1).

Uma semana depois, em 17 de outubro, saiu na coluna Folhas soltas⁹ do Diário do Rio de Janeiro um pequeno fragmento do Curso familiar de literatura. Centrado no renascimento da literatura espanhola no século XIX, Lamartine – e talvez esteja aqui a razão de tal publicação – fazia uma breve referência ao Brasil:

Na Espanha o gênio não tinha morrido, dormia apenas. Eis o seu despertar!

Esperamos grandes acontecimentos, não só na Espanha continental, como na América espanhola.

A América espanhola assemelha-se a essas colônias gregas da Ásia, libertadas pela distância, porém conservando-se gregas pelo vigor dos caracteres e a elegância do gênio natural.

O mesmo se dá entre Portugal e o Brasil. Lá uma imaginação mais latina, e uma língua mais bela ainda que a espanhola, a dos *Lusíadas*, espera outros Camões, cujos cantos serão repetidos pelos dois mundos, desde Sintra até o Rio de Janeiro (DIÁRIO..., 1856p, p. 1, grifos nossos).

De todo modo, a história dessa campanha somente terminou em meados do ano 1857, quando finalmente o álbum chegou às mãos de Lamartine. A ideia inicial era mandá-lo em outubro de 1856, como explicava a seguinte

⁹ Criada por Alencar, na primeira edição à frente do Diário, a coluna Folhas Soltas: “Exprime talvez mais do que a epígrafe variedades, sob a qual alguns jornais costumam publicar os escritor puramente literários. / Folhas soltas são trechos destacados de um livro ou de um jornal estrangeiro, são pequenos artigos de política, de ciências, ou de literatura ligeira. / Assim, entre estas folhas irão muitas vezes à par de fragmentos científicos, páginas de poesia, ou boutades de espírito que nos fornecerão nossos mestres;” (DIÁRIO..., 1855d, p. 1).

nota do Diário: “a preciosa oferta do Brasil ao gênio mais fecundo da França deve ser-lhe entregue no dia de seu aniversário natalício em 21 de outubro” (DIÁRIO..., 1856l, p. 1), mas, a entrega somente aconteceu em outubro de 1857, como se pode inferir pela leitura do seguinte artigo publicado no Diário do Rio de Janeiro, em 14 de julho. Nele, Alencar explicou como se daria o encaminhamento do álbum, apresentando “aos nossos leitores a carta [a Lamartine] que [o] acompanha”. Diz o redator:

Esperávamos que o Sr. Breuil, cônsul francês nesta corte, fosse portador do Álbum que o Brasil ofereceu ao Sr. de Lamartine e onde se leem, após os nomes de SS. MM. II., os de todas as pessoas ilustradas da nossa sociedade, onde é estimado o ilustre poeta francês

Tendo porém o Sr. Breuil adiado por enquanto sua viagem à Europa, a redação do Diário, que teve a honra da iniciativa nessa manifestação do nosso apreço à uma das maiores glórias literárias da França, julgou conveniente não demorar por mais tempo o seu oferecimento ao Sr. de Lamartine.

Pelo pacote que sai amanhã enviamos o Álbum ao nosso ministro em Paris, o Sr. Marques Lisboa, pedindo que se digne entregá-lo ao Sr. de Lamartine.¹⁰

Como nesta manifestação não somos mais do que simples interprete dos sentimentos dos brasileiros que assinaram o Curso familiar de literatura, julgamos dever apresentar aos nossos leitores a carta que acompanha o Álbum.

Ei-la:

Rio de Janeiro, le 12 juillet 1857.

Monsieur.

J'ai l'honneur de vous passes l'album que le Brésil vous offre, comme un simple hommage au plus grand poète de la France.

Vous y trouverez l'expression du sentiment que votre nom a éveillé dans le cœur d'un peuple jeune, mais qui sait honorer les gloires de la vieille Europe, la mère de la civilisation américaine.

La presse a le droit d'initiative dans les manifestations publiques: c'est pour cela que vous lirez ici, à la place d'un nom distingué, la signature d'un obscur journaliste.

¹⁰ Acusando o recebimento do álbum em Paris, José Marques Lisboa escreveria a Alencar em 7 de setembro: “Sr. Dr. José Martiniano de Alencar. Recebi a carta com que muito me honrou V. S^a. e o álbum que nela se anunciava, destinado a Mr. De Lamartine, a quem com a maior satisfação entregá-lo-ei logo que a esta Corte regressar o Poeta” (apud. MENEZES, 1977, p. 100).

J. D'ALENCAR,
Rédacteur du Diário (DIÁRIO..., 1857, p. 1, grifos nossos).¹¹

Evidentemente, a solidariedade de José de Alencar para com Lamartine – que, apesar do desejo, nunca veio ao Brasil para agradecer o Imperador ou mesmo ao redator gerente do Diário por ter capitaneado a campanha que conseguiu 3000 subscritores de seu curso¹² – explica-se por sua grande admiração pela obra do autor francês, corroborada por afirmações, em cartas e artigos, reconhecendo-o, por exemplo, como “um dos mais distintos escritores de nosso século” ou ainda que não era “estrangeiro em parte alguma do mundo civilizado”. Aliás, já no primeiro ensaio romanesco de Alencar – Cinco Minutos –, publicado no Diário do Rio de Janeiro, em dezembro de 1856, é possível perceber a presença literária de Lamartine. Mas essa é outra história...

Referências

ARARIPE JÚNIOR, T. de A. “José de Alencar”. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1958, v. 3, p. 129-258.

CORREIO Mercantil, Rio de Janeiro, n. 124, 5 mai. 1856a, p. 1.

CORREIO Mercantil, Rio de Janeiro, n. 167, 17 jun. 1856b, p. 1.

CORREIO Mercantil, Rio de Janeiro, n. 189, 10 jul. 1856c, p. 1.

¹¹ Tradução literal: Senhor. / Tenho a honra de vos passar o álbum que o Brasil vos oferece, como uma simples homenagem ao maior poeta da França. / Encontrarás aí a expressão do sentimento que o vosso nome despertou no coração de um povo jovem, mas que sabe honrar as glórias da velha Europa, mãe da civilização americana. / A imprensa tem o direito de iniciativa nas manifestações públicas: por isso lerás aqui, no lugar de um nome distinto, a assinatura de um jornalista obscuro.

¹² Em 17 de março de 1857, Lamartine até chegou a ir à Legação brasileira em Paris para tratar do assunto. No dia seguinte, o responsável comunicou ao governo brasileiro: “O Sr. de Lamartine veio ontem a esta Legação para se informar sobre a notícia publicada por diversos jornais de que Sua Majestade o Imperador lhe fez a honra de subscrever o Curso familiar de literatura. O Sr. de Lamartine falou-me do seu projeto de atravessar o Atlântico pra ir agradecer ao Imperador e acrescentou algumas explicações sobre as despesas feitas com a preparação dos exemplares destinados a 3000 subscritores do Brasil. A alta posição literária do ilustre poeta e o papel importante que ele desempenhou na política me obrigaram a recebê-lo com uma distinção especial e a dar curso ao seu pedido, que pareceu-me digno de merecer a atenção de Vossa Senhoria” (Apud. MENEZES, 1977, p. 99-100).

- CORREIO Mercantil, Rio de Janeiro, n. 210, 31 jul. 1856d, p. 1.
- CORREIO Mercantil, Rio de Janeiro, n. 213, 2 ago. 1856e, p. 2.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 252, 13 set. 1855a, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 1, 06 out. 1855b, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 70, 16 dez. 1855c, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 1, 06 out. 1855d, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 75, 15 de mar. 1856a, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 83, 23 mar. 1856b, p. 8.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 163, 12 jun. 1856c, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 164, 13 jun. 1856d, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, n. 165, 14 jun. 1856e, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 167, 16 jun. 1856f, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 180, 29 jun. 1856g, p. 4.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 185, 4 jul. 1856h, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 191, 10 jul. 1856i, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 197, 16 jul. 1856j, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 212, 31 jul. 1856l, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 223, 11 ago. 1856m, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 280, 09 out. 1856n, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 281, 10 out, 1856o, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 288, 17 out. 1856p, p. 1.
- DIÁRIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 190, 14 jul. 1857, p. 1.
- MARQUES, W. J. Diálogos de além-mar: um artigo inédito de José de Alencar. *Navegações*, Porto Alegre, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 179-187. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/23303>.
- MENEZES, R. de. José de Alencar: literato e político. 2. ed., Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

SOARES, M. V. N. José de Alencar no Diário do Rio de Janeiro. *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 40, jul.-dez. 2020, p. 318-341. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/51761>.

Recebido em: 19 de julho de 2021.
Aprovado em: 15 de março de 2022.



O agressor, de Rosário Fusco: o mal ou a paranoia

O agressor by Rosário Fusco: Evil or Paranoia

Victor da Rosa

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

victordarosa@gmail.com

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

Resumo: O artigo analisa um romance de Rosário Fusco, *O agressor*, publicado em 1943 e logo resenhado por Antonio Candido em sua coluna no jornal *Folha da Manhã*. Diferentemente da avaliação de Candido, no entanto, orientando ao que parece pela defesa tanto do romance nacional quanto de certo realismo na literatura, e que critica no livro de Fusco justamente sua suposta desintegração em relação à “experiência brasileira”, o artigo procura revalorizar *O agressor* tendo em vista duas aproximações: com Kafka e com o surrealismo. Para isso, busca-se associar o romance ao “método crítico-paranoico”, tal como elaborado por Salvador Dalí, resultado por sua vez de uma leitura que fez das primeiras teorias lacanianas em torno da noção de paranoia, que também são consideradas, em larga medida, no presente artigo. Como se verá, a exemplo do que argumenta Gunther Anders a respeito do autor de *O processo*, por meio de sua técnica própria de estranhamento, a literatura de Fusco não faz outra coisa senão tocar o cerne da realidade.

Palavras-chave: Rosário Fusco; surrealismo; Lacan; paranoia.

Abstract: The article analyzes *O agressor* (The aggressor), a novel by Rosário Fusco published in 1943 and reviewed by Antonio Candido shortly thereafter in “Folha da Manhã”. However, differently from Candido’s assessment, which seems to be guided both by the defense of the national novel and a certain realism in the literature, then criticizing Fusco’s book precisely by its supposed disintegration in connection to the “Brazilian experience”, the article seeks to revalue *O agressor* taking two approaches into consideration: with Kafka and with surrealism. For this purpose we try to associate the novel with the “critical-paranoid method” as elaborated by Salvador Dalí after the spanish painter read first Lacanian theories around the notion of paranoia, also considered in this article. As will be seen, as Gunther Anders argues about the author of “The Process”, Fusco’s novel, through its own technique of estrangement, does nothing but touch the very core of reality.

Keywords: Rosário Fusco; surrealism; Lacan; paranoia.

O cineasta Orson Welles, quase no fim de sua carreira, chega a adquirir os direitos de *O agressor*, primeiro e mais conhecido romance de Rosário Fusco, após a leitura de uma edição italiana de 1969, *L'agressore*. Publicado originalmente pela editora José Olympio em 1943 – período, aliás, em que o cineasta passou alguns meses no Brasil com o intuito de preparar um documentário sobre o país, em consonância com a política da boa vizinhança estabelecida entre Brasil e Estados Unidos –, o livro talvez tivesse outro destino se fosse filmado por Welles, e não seria um volume praticamente esquecido mesmo entre os leitores brasileiros. Em entrevista concedida ao *Pasquim*, Fusco diz que chegou a conhecer Welles “num baile do Quitandinha, quase trinta anos atrás”, mas que não tiveram mais contato e não sabe o que o cineasta faria com o seu romance. “Aliás, acho que nem ele, pois até hoje, ao que parece, a coisa está parada, só soube da transação quando a Mondadori [editora italiana] me enviou o dinheiro”, relata o escritor ao jornal em 1976 (FUSCO apud WERNECK, p. 82). No entanto, como tudo ou quase tudo que envolveu a obra e o nome de Rosário Fusco, escritor que parece destinado ao anonimato, assim como os seus próprios personagens, o filme de Welles não aconteceu, embora não se saiba até hoje os motivos.

Mas talvez fosse instrutivo imaginar a adaptação de Welles porque o seu interesse pelo romance de Fusco parece evidenciar ou indicar, entre outras ligações, uma relação subterrânea entre *O agressor* e a obra de Kafka.¹ Digo subterrânea porque, segundo consta, o escritor brasileiro sequer tinha ouvido falar de Kafka quando finalizou seu livro.² Seja como for, pouco

1 Desde as primeiras resenhas sobre o livro, algumas das quais retomadas ao longo deste artigo, críticos chamam a atenção para a semelhança entre o romance de Fusco e a obra de Kafka. No prefácio à edição mais recente de *O agressor*, Antonio Olinto chegou a afirmar que Fusco seria uma espécie de “Kafka brasileiro” (OLINTO apud FUSCO, 2000, p. 6). No entanto, a maioria destes comentários não costuma ir além da nota impressionista, ignorando inclusive as importantes diferenças entre os dois autores.

2 Na mesma entrevista ao *Pasquim*, Fusco afirma que tanto Kafka quanto Joyce – que, ao lado de Dostoiévski, são os dois escritores com quem a crítica mais costuma aproximá-lo – foram “dois animais que só vim a praticar muito depois” (FUSCO apud WERNECK, 2000, p. 82). Além disso, um estudo recente mostra que os livros do autor tcheco passaram a ser editados no Brasil depois de 1956, com a tradução de *A metamorfose* (SOUSA; BRITO; SANTOS, 2005). O romance de Fusco, por sua vez, apesar de ter sido publicado na mesma época, em 1943, conforme mencionado, foi entregue à editora em 1939, segundo depoimento do próprio Fusco na entrevista mencionada. Ao responder sobre a relação de sua obra com o “realismo fantástico”, Fusco diz o seguinte: “Vocês podem publicar, para efeito de gozação, que eu sou o precursor do ‘realismo fantástico’ no romance sul-americano. Li recente entrevista de Cortázar dizendo que aprendeu a coisa de Jorge Luis Borges, que começou a coisa na América em 1942, mais ou menos. Ele, Cortázar, (aliás um chatíssimo tipo) começou em 47. Ora, em 39 eu escrevo *O agressor*, que demorou 4 anos na José Olympio e só saiu em 43. Logo (...), ‘realismo fantástico’ é besteira” (FUSCO apud WERNECK, 2000, p. 91). Por fim, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* por ocasião da

antes de ter lido e comprado os direitos do romance, Welles havia lançado aquele que seria um dos grandes filmes de sua carreira, *O processo* – na opinião do próprio Welles, talvez mais provocativa do que verdadeira, sua obra principal, superior inclusive à *Cidadão Kane* – cujas semelhanças com *O agressor*, mais do que flagrantes, nos ajudam a imaginar o potencial de inovação do romance de Fusco e a singularidade da sua estreia no gênero.

Uma das primeiras resenhas do livro, provavelmente a primeira, que costuma ser citada mais por ocasião das controvérsias em torno da existência ou pertinência do surrealismo no Brasil, muitas vezes sendo ignorado o protagonismo do romance de Fusco nesta história, foi escrita por Antonio Candido em suas “Notas de crítica literária”, coluna semanal que manteve na *Folha de Manhã*, no início dos anos 1940, na qual identificou e analisou livros de outros novos valores da literatura nacional, como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, que estreavam nesse mesmo período.³ A resenha do livro de Fusco, no entanto, é ambivalente, além de ser uma peça em si reveladora de certas disputas e linhas de forças antagônicas da nossa historiografia literária. Orientado ao que parece pela defesa tanto do romance nacional quanto do realismo na literatura, Candido formula uma dupla rejeição do livro. Em linhas gerais, se reconhece a sua inteligência e seu engenho, “que nos prende pela sua qualidade superior”, também conclui que o livro possui um caráter de “exercício” e “ginástica mental”. Isto porque o romance não se apresentaria integrado na “experiência brasileira”, ou seja, não representaria uma “problemática vital” para a nossa inteligência (CANDIDO, 2011, p. 97). Era o apogeu do romance regionalista no Brasil – em uma das colunas anteriores de Candido, no mesmo ano de 1943, por ocasião do lançamento de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, o crítico argumentava em tom elogioso se tratar de um romance dos “grandes personagens”, no qual “encontramos grandes tipos” (CANDIDO, 2011, p. 58). O próprio Rosário Fusco, por outro lado, em uma série de artigos publicados ao longo dos anos 1930, na época atuando como crítico literário, costuma censurar justamente a “constância de certos tipos” na obra de José

reedição do romance em 2000, Ledo Ivo comenta que Fusco nos anos 1940, em viagem à Buenos Aires, comprou as traduções de *O processo* e *A metamorfose*, mas não se entende por que o articulista diz logo na sequência que “sem a viagem à Argentina ele decerto não teria escrito *O agressor*”, afinal o livro já estava pronto (IVO, 2000, p. 2).

³ Na edição em livro, não consta a data exata quando a resenha foi publicada, e na página do acervo da *Folha de São Paulo* não foi possível encontrar a versão original do texto, publicado entre 1943 e 1944.

Lins, que Fusco associava à “carência de imaginação”, argumentando que o autor fazia relatórios e não obras de arte (FUSCO, 1940, p. 114).⁴

É interessante como a certa altura da resenha de Candido, ao argumentar que o livro de Fusco “fica no estádio do mistério pelo mistério”, o crítico descreve com precisão uma das grandes inovações formais desta narrativa, talvez a principal delas, inovação que ele acaba por rejeitar em nome de uma noção de realismo fundamentada na representação histórico-social, inspirada nas leituras iniciais que fazia de Georg Lukács, e de uma concepção funcional da literatura, a mesma que se utiliza para valorizar os grandes tipos na obra de José Lins do Rego. Para o crítico, *O agressor* se baseia em uma “espécie de inversão dos valores”, cuja ênfase recai nas “circunstâncias da vida colocadas normalmente em segundo plano”. Além disso, ainda de acordo com Candido, o romance suprime das ações os seus objetivos, reduzindo a narrativa a “formas vazias”, noção que nos interessa em particular e para a qual voltaremos. E é por meio das associações livres de tais formas vazias, intermediadas por um nexos qualquer, que a narrativa de Fusco se organizaria “segundo uma certa lógica do absurdo” (CANDIDO, 2011, p. 98). O problema desse modelo, para o crítico, é que o romance trataria a “existência real” como arremedo e caricatura, já que seus “sinais hipertrofiados” desligariam a narrativa cada vez mais do seu meio (CANDIDO, 2011, p. 99).

Àquela altura, Candido também já notava certa semelhança do romance de Fusco com a literatura de Kafka, embora provavelmente se enganasse ao afirmar que *O agressor* “muito e muito lhe deve” – ora, não podia dever porque sequer conhecia. E aponta também uma diferença entre

⁴ Na polêmica que estabelece com José Lins do Rego, nota-se que parte da disputa se dá em torno da própria noção de “realismo” – que, para Fusco, implica um gesto duplo que o ímpeto documental do autor de *Pedra Bonita* não é capaz de captar: “(...) a arte é, a um tempo, e no mesmo plano, a afirmação e a negação da realidade” (FUSCO, 1940, p. 109). Em outro artigo, “Modernos e modernistas”, Fusco elogia a obra de Graciliano Ramos justamente porque realiza essa espécie de gesto duplo, por exemplo quando afirma sobre *Vidas secas*: “O romancista (...) descreve ‘estados’ interiores das criaturas e não, apenas, situações objetivas” (FUSCO, 1940, p. 107). Fusco tratará de tal noção neste e em outros artigos do livro. Em “Recuo e avanço na realidade”, especula pelo menos três definições de realismo: por um lado, em estética, se opõe necessariamente à noção de idealismo, que “sempre criou as criações artísticas em todos os tempos; por outro, em política, ao criar “místicas novas”, sacode “os seculares alicerces da moral, impondo modificações ao direito”; e uma terceira definição ainda associa o real ao “atual” (FUSCO, 1940, p. 93-94). É possível pensar que, em tais artigos, Fusco vinha preparando o terreno para o próprio romance que já vinha escrevendo ou escreveria pouco tempo depois.

os dois autores, que para a sua avaliação é fundamental: na obra de Kafka “reconhecemos imediatamente a sua legitimidade e a sua verdade” porque trata-se de um “pobre judeu tcheco, filho de uma civilização milenar que se vê presa aos mais cruciantes problemas”, e “cujos valores passam por uma revisão que Kafka sente no sangue, porque ela lhes arruína a vida e desequilibra de todo o meio social em que vivem” (CANDIDO, 2011, p. 97). Daí porque seja legítimo que Kafka escreva uma obra que, na visão de Candido, parece se resumir a de um “europeu dilacerado pela crise de valores”, assim como a de Fusco uma imitação deslocada do mestre. Tal “metafísica do Inatingível”, que seria a própria razão de ser do “surrealismo kafkiano”, não caberia no “livro de um brasileiro”, a não ser a título de “abstração intelectual” (CANDIDO, 2011, p. 97). Em suma, não se trata apenas de uma concepção da literatura fundada na expressão do sujeito, mas também de uma avaliação limitada sobre as condições e possibilidades da própria noção de realismo.

Em um dos livros fundamentais sobre Kafka, Günther Anders argumenta que o autor “não é estetizante, santo ou sonhador”, nem “sobrenatural, onírico, mítico ou simbólico”, e sim “um fabulador realista” (ANDERS, 2007, p.16).⁵ Ao forjar “situações deformantes” e remeter seus objetos a espécies de testes experimentais – tal qual propõe a ciência moderna, diz Anders – a literatura de Kafka não faz outra coisa senão tocar o cerne da realidade. Para o crítico, que diz que grande parte do “romance atual” não é moderno porque, no melhor dos casos, apenas “descreve o que vê”, o realismo kafkiano desenvolve uma técnica própria de estranhamento a partir da qual revela “o estranhamento coberto da vida cotidiana – e desse modo é outra vez realista”. Para entender o raciocínio de Anders – e o realismo de Kafka – seria preciso pensar de modo invertido: o crítico entende que o estranhamento é um fenômeno do mundo moderno, só que é encoberto pelo “hábito vazio” (2007, p.19). O que Kafka faz, portanto, não consiste em dar mais estranhamento ao mundo, e sim pôr a nu o estranhamento que já existe, mas que não vemos. Daí entende-se a conhecida formulação de Anders: “O espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” (2007, p. 20).

⁵ A leitura que Modesto Carone faz de Kafka é influenciada por esta hipótese de Anders, e pode ser vista em “O realismo de Franz Kafka”, na qual propõe que o autor de “Na galeria” mostra “as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (CARONE, 2008). Ao longo do artigo, vamos procurar mostrar como a narrativa de Fusco, nesta perspectiva de Carone, se faz por “contrastes”, de modo justamente a acentuar diferentes mundos.

Para pensar também no romance de Rosário Fusco a partir de tal concepção de realismo, seria preciso entender certo aspecto inovador do romance de Kafka, que o autor brasileiro elabora a seu modo. César Aira explica e, curiosamente, recorre a uma expressão semelhante à de Antonio Candido (ao tratar das “formas vazias” do romance de Fusco) em sua explicação da “chave do kafkiano”. Na formulação de Aira, a inovação de Kafka consiste nas descrições muitas vezes minuciosas e intermináveis de relatos secundários – que Anders por sua vez chama de escrita casuística, protocolar – cujo centro, no entanto, deixa vazio (2007, p. 139). Em resumo, em grande parte de sua ficção, Kafka encaixa um relato no outro, mas faz crescer o relato secundário e não diz nada sobre o que mais importa – ou seja, sobre o que acontece dentro do castelo ou do verdadeiro conteúdo do processo ou mesmo sobre a origem da transformação de um caixeiro viajante em um inseto monstruoso. Se em alguns casos o autor deixa exposto ou a ser somente vislumbrado o conteúdo deste centro, a exemplo de contos como “A colônia penal”, que tem como história central uma máquina de torturar e de escrever, em outros casos o relato secundário toma de vez o lugar da narrativa, criando uma espécie de relato cujo centro permanece oco. Daí que o universo kafkiano soe “formalista, vazio”, e desse vazio, por sua vez, irradie “um sentimento angustiante de inutilidade que contamina a vida dos personagens” (AIRA, 2007, p. 140).

Ocorre algo semelhante em *O agressor*, cujos relatos secundários, no entanto, possuem um mecanismo próprio a partir do qual o livro se constrói: o mecanismo da paranoia.⁶ A rigor, o romance de Fusco consiste

⁶ Diferentemente de outras questões que aparecem com frequência na crítica sobre o livro, como o caráter absurdo ou hermético da narrativa, a relação do autor com o surrealismo e a própria semelhança entre o romance de Fusco e a obra de Kafka, a questão da paranoia passou a ser mencionada apenas recentemente, e também costuma ser analisada de modo impressionista. O crítico da época que chegou mais perto de descrever o livro em termos paranoicos foi Roberto Lyra, em pequena e curiosa nota publicada no jornal *A Noite* em 1944. Em tom elogioso, Lyra diz que “Rosário Fusco situa o seu paciente na terra de ninguém da patologia mental”, personagem do qual não se conhece a personalidade “a não ser pela veemência sintomática de suas reações”. Na sequência, fala ainda – já nos termos de Freud – de uma “caracterização intensa, nítida, movimentada do delírio interpretativo, através da lógica anômala, que tantas vezes estabelece conflitos entre a consciência e a vontade”. E arremata: “É o delírio sistematizado, com a multiplicidade das interpretações delirantes, acolhendo-se a realidade à feição dos sentimentos, dos desejos, dos temores do intérprete, segundo a sua forma original de explicar os acontecimentos” – daí que “a forma que assume a doença é o delírio de perseguição” (LYRA, 1944, p. 6). O próprio Fusco, em vários artigos, deu demonstrações de conhecer o jargão psicanalítico, como no artigo “A poesia e o sonho”, em que demonstra alguma informação sobre as discussões do surrealismo (FUSCO, 1940, p. 36-46).

em variadas descrições – quase sempre minuciosas, como em Kafka – de uma série de situações paranoicas que vão se encaixando uma na outra, sem que a princípio se comuniquem entre elas, e sobretudo sem que se comuniquem com certos conteúdos sexuais que desencadeiam a narrativa logo nos primeiros capítulos. Daí a impressão de girarem no vazio. Por isso que, para tentar entender o livro em retrospectiva, assim como o estranhamento que causou e segue causando na nossa crítica literária, seria preciso entender também o que é a paranoia, quais são as suas formas e os seus sintomas, o que a desencadeia, e como o funcionamento de tal delírio poderia nos auxiliar em uma leitura mais complexa e bem sedimentada do romance – assim como do seu protagonista, David, o paranoico e, como diz o título, também o agressor. O que está em questão, para o projeto literário de Fusco, é o arranjo de uma nova concepção de realismo que o autor chegou a chamar mais tarde de “suprarreal”: “o outro lado do real, o por detrás”. Em sua própria formulação, “tudo o que existe, sendo natural, é real”, embora afirme em seguida que “nem todo o real é existente”.⁷ Tratemos de esclarecer esta concepção.

* * *

Foi Jacques Lacan quem escreveu uma tese inaugural sobre a paranoia no início dos anos 1930, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, e acabou por gerar uma espécie de segunda onda do surrealismo a partir, sobretudo, do interesse de Salvador Dalí pelos mecanismos paranoicos descritos pelo psicanalista. Como se sabe, após a leitura da tese de Lacan, o pintor espanhol desenvolveu um método que intitula “método crítico-paranoico” – que foi definitivo para a sua própria trajetória e, segundo André Breton, um instrumento surrealista de primeira grandeza. Em conflito aberto tanto com as práticas racionais e lógicas da arte moderna (ainda burguesas, segundo Dalí) quanto também com os “métodos convencionais” do próprio surrealismo, que seriam “baseados no papel exclusivamente passivo e receptivo do sujeito surrealista”, o pintor imagina um novo procedimento de materialização da “irracionalidade concreta” que consistiria em “um método

⁷ Tal formulação aparece na abertura do romance *a.s.a. – associação dos solitários anônimos*, publicado postumamente, em 2003, um dos inéditos que Rosário Fusco deixou. Eis a formulação completa: “Assim como o sobrenatural é o reverso do natural, o supra-real é o outro lado do real, o por-detrás. Eis por que tudo o que existe, sendo natural, é real. Mas nem todo o real é existente” (FUSCO, 2003, s/p). Candido, em sua resenha, também propõe o emprego de “super-realismo” – “como gênero, de que ‘surrealismo’ fosse espécie” (CANDIDO, 2011, p. 95).

experimental baseado no poder imediato das associações sistemáticas próprias à paranoia” (DALÍ, 1974, p. 17-19). Contra a característica essencialmente virtual, evasiva e quimérica das imagens obtidas por meio dos métodos oníricos e automáticos, o pintor requer consequências poéticas que tendem às possibilidades tangíveis, objetivas, físicas ou concretas da realidade. Em suma, em substituição aos processos de composição iniciais do surrealismo, a exemplo sobretudo do onirismo experimental e do automatismo psíquico puro, cujos resultados passaram a ser “facilmente reduzidos à linguagem corrente”, segundo o pintor, a atividade crítico-paranoica poderia ser sintetizada por meio de um procedimento central que Dalí retira justamente das leituras que faz da tese lacaniana no ano anterior: “o delírio da associação interpretativa” (DALÍ, 1974, p. 19).

Além de visivelmente se estruturar por meio de uma série de interpretações errôneas, a narrativa de Fusco é repleta de pistas deste procedimento da “associação livre” que movimenta certas operações do inconsciente, por exemplo quando o narrador relata: “David ligou a referência ao dia santo à informação de Amanda, e recompôs, por associação, a cena da manhã. Na rapidez da representação, porém, a senhora loura da janela tinha as feições de Frederica” (FUSCO, 2020, p. 50). Trata-se de uma associação sem nexos e autoevidente que faz coincidir a imagem da patroa – fonte de seus traumas, como se verá – com uma mulher que vive no prédio ao lado, Clara, por quem o protagonista desenvolve uma espécie de fixação e que também fará parte, de algum modo, da conspiração que o protagonista imagina existir contra ele. O mais importante, no entanto, é que a paranoia, no caso de David, não se limita ou se retrai ao mundo interior e delirante do personagem, mas ela se expande e define diretamente as próprias ações e decisões dele e, por consequência, todos os rumos da narrativa. Na parte de sua tese na qual analisa o caso Aimée, Lacan chega a argumentar que a paranoia funciona mais como expansão sem limite do eu (1987, p. 184) do que com a sua perda ou retraimento, e é nesse registro da expansão que o romance de Fusco deve ser lido – a partir do qual se compreende inclusive o caráter hiperbólico do personagem e as suas reações passionais.

Segundo a hipótese de Dalí, a atividade crítico-paranoica seria um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes” (DALÍ, 1974, p. 19). Quer dizer, a paranoia consiste não apenas em um método de leitura da realidade

– daí ser uma forma própria de saber – mas também um meio de intervenção crítica, já que simultaneamente devolve à realidade imagens delirantes ou desconhecidas, figurações duplicadas, planos de expressão simultâneos, e não uma linguagem cifrada ou de fácil codificação fundamentada pela noção dos tipos. Nesse sentido, estamos bem longe do paradigma funcional do qual Antonio Candido se vale em sua interpretação e avaliação do romance regionalista. No entanto, Dalí é bastante assertivo na defesa de um pretense realismo de tal método, que seria aliás “escrupulosamente realista”, conforme o pintor define a composição de um quadro de sua autoria (DALÍ, 1974, p. 20). Este ponto em especial do método crítico-paranoico é de extremo valor para entender o projeto literário de Rosário Fusco, afinal não se trata de uma evasão da realidade – ou do realismo – e sim de uma compreensão nova da existência e da própria literatura por meio de um saber do inconsciente, neste caso um saber paranoico. Ao descrever seu método, Dalí faz referência justamente a uma passagem do mundo delirante ao “plano da realidade”, passagem que poderia ser estendida em nossa análise de *O agressor*:

A atividade crítico-paranoica organiza e tem por objetivo, de maneira exclusivista, as possibilidades limitadas e desconhecidas das associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam sob forma de solicitações irracionais, em favor exclusivo da ideia obcecante. A atividade crítico-paranoica descobre, por esse método, “significados” novos e objetivos do irracional, fazendo passar, de maneira tangível, o próprio mundo do delírio ao plano de realidade. (DALÍ, 1974, p. 20).

Em diversos momentos de sua tese, Lacan argumenta que no delírio paranoico não chega a haver modificação do caráter do sujeito, ruptura com a sua personalidade anterior e nem quebra do vínculo com alguma ordem do pensamento, diferentemente do que ocorre com o delírio esquizofrênico, por sua vez dissociativo. No caso de *O agressor*, tal aspecto se reflete nos mais variados níveis da narrativa que, além de conservar certa ordenação no sentido formal da própria escrita – não há no romance transgressão de natureza gramatical, sintática ou temporal, que se mantém linear do início ao fim – também não ocorre no plano do enredo perda de vínculo social entre o protagonista e seu pequeno círculo de relação ou mesmo prejuízo de sua vida profissional, pois David segue sua rotina como funcionário exemplar, inclusive sendo promovido no auge do processo paranoico, apesar

das desconfianças cada vez mais crescentes contra os seus patrões. Como profissional da contabilidade, aliás, o protagonista preza pela organização e pela ordem, e não é em vão que o romance se inicie justamente com a imagem de David, em plena noite de sábado, “entre números e rubricas de balanço”, seguida no entanto de uma “inconsequente explosão” contra os operários da construção ao lado que “se esmeravam em aumentar o furor das marteladas, de mistura com imprecações e cantigas obscenas”, em pleno domingo pela manhã (FUSCO, 2020, p. 7). Ou seja, a paranoia se manifesta por meio de ideias de perseguição cada vez mais profundas, porém “com uma significação (...) precisa, bem fundamentadas logicamente e coerentes”, que em geral “se orientam contra pessoas ou corpos profissionais determinados” (LACAN, 1987, p. 76).

A personalidade do interpretador paranoico seria, portanto, uma espécie de “desabrochar” da sua primeira personalidade que, por sua vez, influencia diretamente na maneira como o delírio é elaborado. Conforme propõe Lacan: “O delírio se relaciona ao estado anterior da personalidade por um período de incubação meditativa, e, mesmo que ele pareça se desencadear subitamente, revela uma longa preparação nas tendências antigas do caráter” (LACAN, 1987, p. 57). Ora, a narrativa de Fusco é concebida exatamente deste modo: como “incubação meditativa” da paranoia que resulta, no final, em agressão repentina,⁸ cujo título impõe ao relato uma tensão e hostilidade permanentes as quais, no entanto, parecem se diluir ao longo do romance, pois o personagem no geral se apresenta, diferentemente do que é anunciado pelo título, tomado por certa passividade e inação. Ou seja, se em primeiro momento o leitor tem tudo para crer que o agressor do título

⁸ Nesse sentido, Fusco e Kafka são bastante distintos, pois em Kafka bastaria ler as primeiras páginas para saber de tudo que vai ocorrer ao longo da narrativa, enquanto em Fusco a narrativa se estrutura por meio de uma tensão cujo sentido se completa apenas no fim. Em “O parasita da família”, a propósito da novela *A metamorfose*, Modesto Carone diz por exemplo que tal desfecho “não oferece nada de muito surpreendente ao leitor – o que sem dúvida estava nos cálculos de Kafka”, e argumenta: “Pois a tensão e o suspense da coisa narrada não residem num desenlace que o leitor pudesse esperar com a ansiedade de quem vai resolver um quebra-cabeças. (...) Isso fica claro quando se tem em mente que uma das coisas que melhor caracterizam a forma desta novela é o fato de nela estar invertida a construção épica tradicional, uma vez que ela puxa do fim para o começo o clímax da narrativa, que é a metamorfose. Isto é: aqui a coisa narrada não caminha para o auge, ela se inicia com ele — e com isso a novela se sustenta mais sobre as decorrências de um fato fundamental do que numa progressão rumo a ele” (CARONE, 2007, p. 241). Para uma boa descrição do romance do Fusco, bastaria inverter os termos.

se refere mesmo ao protagonista, ao longo da narrativa terá outros motivos para acreditar no inverso: que David seria, afinal, a vítima, o agredido e, naturalmente, o perseguido – nesta hipótese o agressor, na verdade, seriam vários. Mas outra definição lacaniana da paranoia e a cena derradeira do romance nos devolvem, finalmente, a compreensão anterior, sobre a qual não restará dúvida: “a paranoia é o desabrochar natural e, de certo modo, *fatal* de uma constituição” (LACAN, 1987, p. 68, grifo nosso).

Pois a paranoia não é apenas um assunto do livro de Fusco, ela configura e estrutura o romance formalmente – com suas deformações, seus trajetos labirínticos, suas correntes de deduções desencontradas, seus delírios interpretativos cada vez mais acentuados que se refletem de diferentes maneiras no plano da narrativa. Em certo momento, quando David e o patrão se esbarram no depósito dos fundos provocando barulho e um mal-estar na chapalaria, temos uma tematização desta forma narrativa: o narrador afirma que “ninguém mais se entendia”, embora cada pessoa “intimamente possuísse a *sua* certeza” (FUSCO, 2000, p. 34). Daí a escolha extremamente precisa do discurso indireto livre, que compõe um trabalho duplo: por um lado, confere legitimidade, ordenação ou mesmo *verdade* às situações descritas, narradas sempre em terceira pessoa, o que faz a narrativa fincar um pé na realidade; por outro, colado demais ao olhar do protagonista, o discurso também se deixa levar por sua afetação paranoica e pelos caminhos labirínticos de suas interpretações errôneas, muitas vezes absurdas.⁹ O leitor tem acesso ao contraste, ou seja, às diferentes versões – diferentemente do protagonista, que possui uma versão apenas, a *sua* – mas nunca à verdade final.

É por isso que quando David percebe “os olhos de Franz (...) arregaçando-se como a perseguir os óculos apoiados na testa”, para ele

⁹ Guilherme Figueiredo, em resenha publicada no *Diário de Notícias* logo após o lançamento do livro, apesar de classificar o romance de Fusco como hermético, identifica alguns dos seus aspectos mais importantes, mas sob a forma de incômodo. Um deles é esse movimento duplo da narrativa – que ao crítico, no entanto, soa confuso. “Mas o que é *O agressor*? Tenho para mim que é a vida de um louco, possivelmente contada por um homem de juízo. Mas tenta-me a pilhéria de afirmar que talvez também seja a vida de um homem de juízo contada por um louco (...)”. Na sequência, capta também o tom “cursivo administrativo” do romance de Fusco, “escrito nas entrelinhas de um relatório”, que não parece combinar com o “arrazoado puramente interior” da narrativa, que “mata o objetivismo da obra”. Em suma, Figueiredo percebe bem que, por meio de um uso singular do discurso indireto livre, *O agressor* propõe um movimento narrativo paradoxal, entre subjetivo e objetivo, cuja linguagem cartorial parece não combinar com “a falta de espaço físico, de coisas sólidas ao redor dos vultos”, mas tende a ver nisso um defeito de composição (FIGUEIREDO, 1943, p. 17).

“claramente denotavam censura” – e uma censura, acrescenta, “*terrivelmente justa*” (FUSCO, 2000, p. 33). A seguir, David reflete: “não se lembrava de Franz exprimir-se com tanta *secura e rispidez*”, mas pensa que “*merecia muito mais*” (FUSCO, 2000, p. 33). Quer dizer, se o romance é narrado por uma voz insuspeita, sem nome e exterior ao relato, a princípio neutra, além de minuciosa e casuística, a narrativa também dá sinais variados de afetação hiperbólica, indício de uma imaginação paranoica que afeta a narração. Há ainda os momentos em que a visão paranoica de David se infiltra na narrativa, por exemplo quando o narrador relata: “Durante a Quaresma choveu quase diariamente. Nesses dias, David não observou grandes modificações no trato com Franz. Mas, *com certeza*, este não era o mesmo” (FUSCO, 2000, p. 43, grifo nosso). Ora, se as duas primeiras sentenças podem ser lidas como uma descrição impessoal de um narrador onisciente, na terceira, ao incluir uma certeza e uma interpretação errônea, ocorre uma clara intrusão da visão de David a respeito de Franz – tal certeza atravessa a narrativa também como indício da superestima que o personagem nutre a respeito de si próprio e a respeito dos seus pensamentos.

Em nível macro, entende-se por que toda a trama gira em torno do protagonista – justamente porque ela acompanha de algum modo o seu olhar, a sua versão dos acontecimentos e portanto o seu delírio. Em nível micro, nota-se por exemplo o uso bastante incomum e repetitivo dos itálicos ao longo do romance, que transfere uma espécie de afetação da imaginação do protagonista à própria voz narrativa. Ora, se o emprego dos itálicos em geral tem como intuito sublinhar certas palavras ou sentenças por meio de ênfase e mesmo retirar familiaridade de seus usos mais comuns, no caso do romance de Fusco, tais empregos são, além disso, uma espécie de intromissão de David no discurso narrativo, pondo em questão assim a neutralidade, a transparência e o pretense distanciamento da narrativa realista convencional. E os itálicos dão ainda uma tonalidade ampliada ou deformada ao discurso, como se fossem ora um grito e ora um sussurro, conforme análise que Lacan realiza do caso Aimée: ao comentar seus cadernos e a produção literária da paciente, o psicanalista observa que a apresentação habitual dos escritos paranoicos costuma ser repleta de “*maiúsculas iniciais nos substantivos comuns, sublinhas (sic), palavras destacadas, vários tipos*

de tinta”, entre outros recursos que, em conjunto, conferem um caráter hiperbólico à expressão (LACAN, 1987, p. 176).¹⁰

* * *

Para além dos delírios de interpretação, o que haveria mais de incomum ou singular no discurso da paranoia? E por que, sendo um romance paranoico, o projeto literário de Fusco toma distância daquele realismo fundamentado pelas noções funcionais de representação? Mais uma vez, com sua poderosa capacidade intuitiva, o próprio Antonio Candido indica uma resposta possível ao afirmar, em sua resenha, que no romance de Fusco os “sinais (...) aparecem hipertrofiados”, consistindo o livro em uma espécie de “acidente fragmentário”, não sendo possível então que suas ações e atividades sejam reconhecidas por todos (CANDIDO, 2011, p. 98). Mas para Candido essa característica do livro é também motivo de censura e falha na realização. Lacan, ao recorrer a Sérieux e Capgras em tratado sobre “as loucuras racionais”, fala tanto em hipertrofia quanto em hiperestesia na tentativa de explicar a singularidade da morbidez paranoica. Ou seja, o discurso da paranoia – dizem tais autores, em definição que Lacan depois relativiza, mas com a qual trabalha até o fim de sua tese – possui um “desenvolvimento hipertrofiado” (LACAN, 1987, p. 57). A morbidez da paranoia colocaria portanto em relevo “tonalidades afetivas” desmesuradas, efeitos chocantes, hipérboles, ênfases variadas, características próprias da linguagem de Fusco.¹¹

Em nível narrativo, o romance faz dos contrastes acentuados uma de suas técnicas, como a própria mistura entre hostilidade e benevolência, realidade e imaginação, agressão e passividade; ou nas inversões súbitas,

¹⁰ Na mencionada resenha de Guilherme Figueiredo, o crítico já notou o uso singular que Fusco faz dos itálicos, embora confesse certa indiferença em relação ao recurso, provavelmente pelos mesmos motivos que fazem o crítico rejeitar o livro, considerado “hermético”. Sobre os itálicos, diz Figueiredo: “De vez em quando, o romancista, para se tornar mais incisivo sem ter que ‘explicar’, sublinha. Mas também permanecemos indiferentes às intenções desses itálicos, de que *O agressor* está cheio. Eles não tornam a frase nem mais surpreendente, nem mis intensa, nem mais misteriosa; são, quando muito, intenções psicológicas que ficaram escondidas na sovinice de explicações com que Rosário Fusco conduziu o drama de Davi (sic)” (FIGUEIREDO, 1943, p. 17).

¹¹ Em 1944, outro comentário do livro feito por Albano Raimundo na revista *Cultura Política*, que inclusive polemiza com a conclusão de Guilherme Figueiredo segundo a qual o romance seria reduzido a seu hermetismo, o livro de Fusco, além de ser comparado mais uma vez a Kafka, é elogiado justamente por “haver penetrado, com tanta segurança, no terreno da psicologia mórbida, bem pouco explorado entre nós” (RAIMUNDO, 1944, p. 231).

a exemplo da cena inicial em que David agride verbalmente um operário (“Pare com isso, idiota”) e no instante seguinte, “desapontado com a indiferença do trabalhador à energia do protesto, acabou por achar graça na inconsequente explosão” (FUSCO, 2000, p. 7). São várias as passagens que tematizam certa desproporção entre desejo e entendimento, nas quais prepondera o mal-entendido, a falta de consenso e conclusão nos diálogos, os desencontros, as interrupções (que a estrutura dos capítulos acentua) e as inúmeras pontas soltas que a narrativa vai deixando pelo caminho: logo nas primeiras páginas, David não compreende um telefonema que recebe, também é surpreendido com a presença inexplicável da criada no seu quarto e depois fica sem saber como a família de Nicolau é capaz de reconhecer seu paradeiro, assim como seu colega de trabalho não entende por que uma moça foi presa sem qualquer motivo. Nota-se ainda, em oposição ao relato minucioso e concreto, a insistência em descrições cuja ênfase recai sobre a “aparência” das coisas, como a supor a existência de outras camadas submersas das cenas que não são captadas. “Pela aparência, conversavam a seu respeito”, diz o narrador a certa altura (FUSCO, 2000, p. 69). E em outro momento: “Olhou mais atentamente e certificando-se de que, pela aparência, não teria ninguém no apartamento (...)” (FUSCO, 2000, p. 70). Cria-se assim, para usar uma expressão do próprio narrador, “uma série de representações desencontradas” (FUSCO, 2000, p. 30).

A mencionada cena na qual o personagem não é capaz de distinguir o miado de um gato dos gemidos dos patrões, indistinção que poderíamos identificar como a principal fonte traumática para o personagem, é por isso mesmo repleta dessas incompreensões, causadoras também de contrastes. Nota-se que neste caso o narrador sabe tanto quanto o personagem sobre a natureza dos ruídos (ou seja, nada ou quase nada, diferentemente do que saberia um narrador onisciente) e portanto não pode esclarecer o leitor, que permanece também no vazio. Entende-se assim o motivo pelo qual a agressão final, descrita em cinco ou seis linhas, também é marcada por um arranque súbito de tom, sem qualquer nuance, na qual após uma situação de calma – “Calmamente, então, David fechou a porta...” – o agressor tranca a porta do seu quarto e, “como se executasse algo premeditado há séculos, (...) começou a esmurrar, no rosto da proprietária, todas as caras – de homens, mulheres e crianças – que conhecia” (FUSCO, 2000, p. 158). Algo premeditado há séculos, diz o narrador: eis a materialização, em uma fórmula, da “incubação

meditativa” da paranoia sobre a qual trata Lacan, que se confirma nesta cena final. E a fonte da paranoia, diz o psicanalista, seria justamente a repercussão de tais conflitos e contrastes sobre a experiência interna do sujeito, percebida nas rumações delirantes de David e nos embates morais que enfrenta consigo próprio. Daí que a narrativa ao mesmo tempo faça este movimento pendular entre a sondagem interior do personagem (evidenciando seus traumas, culpas, certezas e desejos) e a descrição minuciosa do exterior (dos espaços, dos gestuais, das situações e dos embaraços).

Em outra linha de raciocínio, nota-se a evidência dos conteúdos sexuais que envolvem os principais conflitos de David, o que segue em consonância com as hipóteses lacanianas a respeito das origens da paranoia. Não apenas, aliás, pelo conteúdo sexual, mas sobretudo porque tais conflitos são concebidos pelo personagem como dilemas éticos. Para Lacan, o mais comum é que o delírio paranoico se desenvolva a partir de “fracassos morais”, ou seja, pelo sentimento da inferioridade do sujeito em certa ordem ética que envolve a sexualidade – “sentimento que vem reavivar cada fracasso vital e que a *repressão* incessantemente reanima na consciência”, diz o psicanalista (LACAN, 1987, p. 84). Ora, do desgosto com as “cantigas obscenas” ouvidas logo na primeira cena – na qual o julgamento moral do próprio David ainda se faz presente como um detalhe anódino – ao paroxismo da culpa na cena em que a dúvida sobre a existência ou não do ato sexual por parte dos padrões logo se transmuta em admissão do pecado, a questão do sexo opera no romance como fonte traumática, o que aliás é próprio também da tradição surrealista inspirada por sua vez nas teorias freudianas das pulsões libidinais.

Daí também entende-se por que o “miado do gato” siga atormentando David até as vésperas da agressão final: tal ruído em forma de miado faz lembrar, por associação, o dilema ético vivido pelo personagem e sobretudo a sua vergonha. Nesse sentido, a cena dos miados é fundamental para entender todo o desenvolvimento da paranoia do personagem porque é a partir dela que o conflito se concebe em termos moralizantes.¹² Se a primeira reação de David aos ruídos é formulada pela expectativa do recato e da respeitabilidade

¹² Em tal perspectiva cairiam por terra as leituras que concebem a literatura de Rosário Fusco como “amoral” ou mesmo “imoral”, quando na verdade o autor, em seus livros, se interessa profundamente pela maneira como a moral, sobretudo no que diz respeito ao conjunto de normas construídas em torno da sexualidade, influenciam os destinos e as práticas dos seus protagonistas.

de Frederica¹³ assim como pela autocensura do próprio personagem de “um pensamento abominável” que o cerca, na sequência o pecado se inverte e a testemunha vira então o criminoso; é quando a culpa passa a ser do próprio David e a ideia da doença (ou seja, a paranoia) emerge e toma lugar no relato, já que o personagem adoece justamente no capítulo posterior:

Agora, não podia mais encarar a senhora Frederica, nem tinha coragem de dirigir a palavra ao senhor Franz. Era como se tivesse cometido um *crime inconfessável*, do qual os dois fossem as testemunhas universais e invisíveis. Os mais estranhos pensamentos atordoavam-lhe a cabeça, que ameaçava estourar. Não encontrando uma *explicação racional* para a suspeita, David não podia, do mesmo modo, justificar o sentimento que experimentava. Dali por diante, só lhe restariam duas alternativas: manter-se serenamente diante dos fatos (coisa que, desde logo, considerava impossível), *ou adoecer* (FUSCO, 2000, p. 25, grifos nossos).

E esta não será a única fixação libidinal do personagem, já que as outras relações do protagonista são marcadas também por devaneios e situações da mesma natureza, como é o caso – para ficar nos dois exemplos mais óbvios – da presença recorrente de Amanda em seu quarto, às vezes em sua cama, relação que termina com a sugestão de uma cena de estupro, interrompida sintomaticamente pelo “sangue” da menstruação, “impedimento habitual” que o protagonista interpreta como “recusa” (FUSCO, 2000, p. 152), assim como da observação cada vez mais obsessiva da sua vizinha através das janelas dos seus apartamentos, e que alcança também tensão máxima quando o protagonista “flagra” um encontro entre ela e um suposto amante, no que começa a “gritar”: “Adúltera. Prostituta” (FUSCO, 2000, p. 152).

São por meio de tais anomalias (demonstração afetiva em excesso, exagero nas avaliações ou nos gestos, todo tipo de mal-entendido) que se desenvolvem no sujeito paranoico tanto os delírios de perseguição quanto a diminuição da autocrítica, que por sua vez delineiam os principais traços do sujeito paranoico (e de nosso protagonista): superestima de si, desconfiança, falsidade do juízo e inadaptação social (LACAN, 1987, p. 65). Seja pela falta das relações de amizade na pousada onde vive, seja pelos delírios persecutórios que logo dão o tom e o ritmo da narrativa, envolvendo quase todos os personagens da trama na mesma rede paranoica, seja ainda pela cadeia

¹³ “Era impossível: dona Frederica não se iria deitar entre cadeiras velhas e caixas sujas de chapéu” (FUSCO, 2000, p. 23).

de mal-entendidos que a narrativa por isso mesmo estabelece, David é uma espécie de personagem-sintoma.¹⁴ Socialmente inapto, o protagonista “nunca recebera uma visita, nem mesmo quando esteve acamado por uns dias”, e suas relações com os demais hóspedes “não iam além de um bom-dia”, de maneira que “não só ignorava, como era ignorado de quase todos” (FUSCO, 2000, p. 8). Desconfiado, logo corre à delegacia para prestar queixas, onde chega a exigir “garantias de vida” (p. 42) após uma resposta enviesada de sua patroa em diálogo truncado na qual buscava esclarecer a origem dos “miados”. Por sua vez, a relação que mantém com uma das criadas da pousada, Amanda, a quem trata pelo nome, é envolvida não apenas pelo mistério e pelos favores que presta escrevendo cartas e recebendo telefonemas de um destinatário anônimo, quanto também pela desconfiança e por um conteúdo erótico de difícil classificação, já que de súbito ficamos sabendo também que a certa altura David encontrou a jovem dormindo na sua cama, mas “sem que a tocasse” (p. 10), temendo ainda assim a demissão de seu emprego.

Um último efeito do método crítico paranoico sobre a narrativa de Fusco, que consiste em um dos fenômenos paranoicos mais explorados por Dalí em sua obra e em sua teoria, diz respeito ao que o pintor chama de “figuração dupla”, que pode ser também múltipla – tripla ou quádrupla – a depender da capacidade paranoica do artista. Tal procedimento consiste, em linhas gerais, na representação de imagens simultâneas ou narrativas sobrepostas. Mais uma vez Dalí se refere a uma pintura de sua autoria na

¹⁴ A partir dessa imagem proponho também, via *O inconsciente estético* de Jacques Rancière, uma leitura do romance em termos psicanalíticos que leve em conta a posição do protagonista dentro de uma tradição dos grandes personagens doentes, como Hamlet e sobretudo Édipo. Ao analisar as adaptações que certos dramaturgos neoclássicos fizeram da tragédia de Sófocles, assim como os incômodos destes dramaturgos com certos aspectos “passionais” e “defeituosos” da peça, Rancière identifica que a fúria e a paixão de Édipo (ou seja, o *pathos*, a patologia) poderia abalar não apenas as damas da sociedade francesa, conforme receia Corneille, mas também a própria “ordem da representação” (2009, p. 18-23). Daí se entende como a literatura de Fusco desorganiza as relações entre ver e dizer ou as hierarquias da ordem representativa, por meio de uma escrita ao mesmo tempo muda e falante demais, que por isso mesmo não pode ser interpretada com os mesmos parâmetros pelos quais se interpreta a escrita do romance regionalista. Por motivos semelhantes, Édipo não pode ser um herói na idade clássica, salvo por meio de correções de seu saber que, na tragédia, é necessariamente enfermo – como diz Rancière, Édipo é um “doente do saber”. Rancière então propõe que “o nascimento da psicanálise” se confunde com o “renascimento da tragédia”, sendo *O agressor*, nesse sentido, concebido como um romance filiado à tradição do trágico, como indica aliás seu arremate em chave criminal. Como Édipo, David também é aquele que “sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente” (p. 27). A revelação progressiva de David, no entanto, seria comparável ao trabalho da doença, e não da cura psicanalítica, como diz Freud a respeito da peça de Sófocles, conforme análise do filósofo francês.

qual, sem prejuízo figurativo, representa ao mesmo tempo um dorso de atleta, uma cabeça de leão, uma cabeça de general, um busto de pastora, entre outras imagens que diferentes espectadores veem em tal quadro. No caso do romance de Fusco, tal fenômeno se verifica na construção de planos narrativos sobrepostos oriundos de diferentes situações fortuitas ou de “acasos objetivos”,¹⁵ sempre situações delirantes elas próprias, como se o narrador fosse encaixando um relato no outro, sem que, no entanto, confira a tais relatos uma resolução ou um nexos evidente. Se alguma resolução da situação (ainda que tardia) acaba por vir na última cena, em forma de hostilidade e súbita agressão, ela mais potencializa o delírio paranoico do que oferece uma chave de leitura final.

Em *O agressor*, a multiplicidade de planos narrativos evidencia não apenas um romance estruturado pela paranoia, como temos procurado mostrar, mas também a grande capacidade paranoica desta narrativa. Não se trata de um delírio interpretativo único que a narrativa propõe e acompanha, mas de um conjunto de situações paranoicas que se cruzam em uma trama que, com o passar do tempo, vai ficando mais emaranhada, mais absurda. Nesse sentido, aliás, o método crítico-paranoico é um fenômeno necessariamente plural, pois se trata, como quer Dalí, de “um conjunto coerente de relações sistemáticas e significativas” (1974, p. 19) que não considera mais isoladamente a imagem ou a narrativa. Tal aspecto é flagrante no romance de Fusco, embora à primeira vista se possa imaginar que o núcleo de trabalho do personagem, a chapelaria para a qual David presta o serviço de contador, seja o único centro irradiador da sua paranoia. Mas não. Tal núcleo não chega a ser o único e nem o principal, já que David nutre outras ideias perturbadoras e variados surtos de perseguição, que são tão definitivos para entender tanto a agressão final contra a senhoria de sua pousada (que não possui qualquer relação com os seus patrões) quanto a primeira “explosão” em direção aos operários da construção ao lado do prédio onde vive. Para entender *O agressor* como um romance marcado ou mesmo definido pelo fenômeno da paranoia, seria preciso considerar a importância desta multiplicidade de planos – ou deste “conjunto coerente de relações”, como propõe Dalí (1974, p. 19) – no qual o romance se estrutura.

São quatro ou cinco núcleos paranoicos por onde o protagonista transita, que são apresentados em sequência nos primeiros capítulos do romance e logo se embaralham, eventualmente criando situações inéditas

¹⁵ Tal noção se apresenta na teoria de Dalí como o resultado direto da paranoia, ou seja, “uma força organizadora produtiva” ou um efeito material do delírio interpretativo (DALÍ, 1974, p. 41).

ou estabelecendo relações entre eles. Primeiro, o prédio em construção ao lado de sua pousada, onde David se irrita com o barulho dos operários na abertura do romance, logo é habitado por uma mulher que o protagonista passa a perseguir com o olhar através das janelas. Depois, a situação entre Amanda e o “senhor Nicolau” – que a certa altura passa a visitar David em seu emprego – é envolvida por suspeitas, ideias de perseguição e inúmeros mal-entendidos. Por sua vez, o caso do gemido com os patrões gera uma nova série de fios na trama e situações paralelas que envolvem, sobretudo, seus principais “perseguidores”. E eles, finalmente, “três homens” que “não tinham aspecto de policiais” (FUSCO, 2000, p. 56), mas de quem David passa a desconfiar, permanecem como fantasmas até o fim da história, pois já nos últimos capítulos o narrador comenta que “não havia meio de se acomodar à ideia de que ninguém mais o perseguia” (FUSCO, 2000, p. 116). No meio de tantas hipóteses desencontradas, David não abre mão de uma única certeza, conforme relata o narrador: “O fato, porém, é que o perseguiram” (p. 56). Em outro momento, chega a pensar nestes termos: “Era, indubitavelmente, a confirmação de suas suspeitas” (p. 126).

Na cena em que visita Nicolau na sua casa, logo no início da narrativa, pela primeira vez David é tomado por este sentimento ameaçador da perseguição, que no romance é construído sobretudo pelas relações do olhar, que funcionam como fonte tanto de poder como também de prazer, lembrando do gozo voyeurístico do protagonista durante a observação e fixação em sua vizinha. “Nicolau está de vigia à noite”, explica a mulher durante a chegada de David, que logo passa a ser assombrado, no entanto, “ao ver tantos rostos sobre seus ombros, tantos olhos curiosos a submetê-lo ao mais rigoroso e paciente exame”. Ao protagonista, aquele súbito espetáculo pareceu “uma verdadeira assembleia de julgamento, como se estivesse num júri. A velha, o juiz. Ele, o réu. Os assistentes: promotores, ouvintes e jurados, um tempo” (FUSCO, 2000, p. 36). Quem assistiu ao filme de Welles, *O processo*, logo reconhece esta cena, filmada com uma câmera convulsiva que sublinha o terror e a ameaça, repleta de frames curtos e rostos ao redor. Com seus contrastes acentuados entre luz e sombra, seus closes ameaçadores, seus planos que captam de uma só vez a objetividade concreta dos espaços e o sentimento amedrontado de seus personagens, que filme não seria *O agressor*, de Orson Welles, adaptado da obra desse escritor brasileiro desconhecido.

Referências

- AIRA, César. Kafka, Duchamp. In: AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró & contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARONE, Modesto. O parasita da família: sobre *A metamorfose* de Kafka. In: CARONE, Modesto. *Literatura E Sociedade*, n. 12, v. 10, 237-243, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p237-243>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- DALÍ, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.
- FIGUEIREDO, Guilherme. O misterioso agressor. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1943.
- FUSCO, Rosário. *O agressor*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.
- FUSCO, Rosário. *A.S.A. – Associação dos Solitários Anônimos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FUSCO, Rosário. *Vida literária*. Coleção Estudos e Documentos. São Paulo: S.E.P., 1940.
- IVO, Ledo. O agressor Rosário Fusco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 nov. 2000.
- LACAN, Jacques. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Trad. Aluisio Menezes, Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguar Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- LYRA, Roberto. Semana literária. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1944.
- RAIMUNDO, Albano. O movimento literário – noticiário especial de *Cultura Política*. *Cultura Política*. Rio de Janeiro. Ano IV, n. 36, jan. 1944.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOUSA, Celeste Ribeiro; BRITO, Eduardo Manoel; SANTOS, Maria Célia. A recepção da obra de Kafka no Brasil. In: *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo. Vol. 9, 2005, p. 232-242. Disponível em: encurtador.com.br/ekU12. Acesso em: 22 jun. 2020.

WERNECK, Ronald. *Sob o signo do imprevisto*. Cataguases: Poemação, 2017.

Recebido em: 24 de junho de 2021.
Aprovado em: 26 de novembro de 2021.



Pactos de vida e de morte: uma reflexão ética em tempos de barbárie

Life and Death Pacts: an Ethical Reflection in Times of Barbarism

Fernanda Valim Côrtes Miguel

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), Diamantina, Minas Gerais / Brasil

fernanda.v.c.mig@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8336-738X>

Gustavo Henrique Rückert

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

gh.ruckert@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9267-5229>

Resumo: O artigo realiza uma leitura crítica de “A gente combinamos de não morrer”, conto que integra a antologia *Olhos d’água* (2014), de Conceição Evaristo. O objetivo do estudo foi o de refletir sobre como a violência agencia as formas de vida contemporâneas das personagens na narrativa em consonância com a história de nosso próprio passado escravocrata e colonial, dores profundamente traumáticas que não conseguiram, até hoje, ser devidamente elaboradas e, por isso, superadas. Partindo também do interesse pelas questões de gênero e das memórias coletivas e afrodescendentes, procuramos problematizar a relação entre a ética da vida e a criação literária, destacando modos como os efeitos memorialistas da escravidão negra que se manifestam na narrativa levam os corpos das personagens do conto a encenar gêneros e a praticar violências na constituição de suas identidades negras.

Palavras-chave: Olhos d’água; Conceição Evaristo; violência; resistência.

Abstract: The article performs a critical reading of “A gente combinamos de não morrer”, short story of the antology *Olhos d’água* (2014), by Conceição Evaristo. The aim of this study was to analyze how violence influences the contemporary forms of life of the characters in the narrative in line to the history of our slave and colonial past. These are deeply traumatic pains that have not been properly worked out and, therefore, overcome. We seek to problematize the relationship between the ethics of life and literary creation, based on an interest in gender issues and Afro-descendant collective memories. This

allowed us to highlight the ways in which the memories of black slavery are manifested in the narrative, leading the bodies of the characters to stage genders and to practice violence in the constitution of their identities.

Keywords: *Olhos d'água*; Conceição Evaristo; violence; resistance.

1 Introdução

Conceição Evaristo é uma das principais vozes da literatura brasileira contemporânea, assumindo uma posição de destaque no cenário mais recente, sobretudo em função das temáticas de sua escritura e de seu posicionamento político como mulher negra na sociedade brasileira, em um momento notadamente contraditório, em que assistimos ao protagonismo global das lutas feministas, antirracistas, antissexistas e anticapitalistas e, ao mesmo tempo, o ressurgimento do fascismo e a intensificação da intolerância, se fazendo presente no retorno de discursos e práticas autoritárias, negacionistas e antidemocráticas. Desde a década de 1990, Evaristo vem inscrevendo outras vozes no ainda hegemônico campo de produção e circulação artística e literária brasileiro, sendo também participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra no país. Seus primeiros contos e poemas foram publicados nos *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje, de São Paulo. Em 2003, lançou o romance *Ponciá Vicêncio*, pela Mazza Edições, de Belo Horizonte, e, em 2006, um segundo romance, *Becos da Memória*, pela Pallas Editora, do Rio de Janeiro. Essas e outras publicações foram traduzidas para idiomas como o inglês e o francês e passaram a circular em outros países, ampliando a projeção da escritora na indústria cultural, como em telenovelas, entrevistas aos meios de comunicação e na presença em festivais literários. Seus livros ganharam maior visibilidade também nas escolas, nas academias universitárias e nos vestibulares, ampliando as problematizações sobre as lutas e resistências das mulheres negras em um país que segue ocultando seus preconceitos, seu racismo, sua desumanização e a falta de direitos ao povo da diáspora africana.

Conceição Evaristo também ganhou visibilidade em eventos políticos marcantes do país, contra o golpe de Estado que impediu a continuidade do mandato da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e, posteriormente, como integrante do Movimento Lula Livre, que contou com a participação de

ampla parcela da sociedade, ativistas, entidades sindicais e personalidades de mais de cinquenta países com o objetivo de restaurar a democracia no Brasil, garantir o direito dos brasileiros elegerem livremente seus líderes políticos e assegurar um julgamento justo e isento ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, condenado, em 2017, a nove anos de prisão pelo juiz Sérgio Moro – ex-ministro da Justiça e Segurança Pública do - governo de Jair Bolsonaro – e impedido de concorrer às eleições presidenciais de 2018. Evaristo também manifestou presença marcante, no Brasil e no exterior, ao se pronunciar na imprensa logo após o assassinato político da vereadora Marielle Franco, no Rio de Janeiro, em 14 de março de 2018, quando publicou o poema a seguir, “Não, nós nos negamos a acreditar”, em sua homenagem. A partir de então, uma série de mobilizações presenciais e virtuais passaram a fazer uso da hashtag principal: #MariellePresente.

(Para Marielle Franco)

Não, nós nos negamos a acreditar
que um corpo tombe vazio
e se desfaça no espaço
feito poeira ou fumaça
adentrando-se no nada dos nada,
nadificando-se.

Por isso, na solidão desse banzo antigo,
rememorador de todas e de todos,
os que de nós já se foram,
é no espaço de nossa dor,
que desenhamos
a sua luz-mulher – Marielle Franco –
e as pontas de sua estrela
enfeitarão os dias
que ainda nos aguardam
e cruzarão com as pontas
das pontas de outras estrelas,
habitantes que nos guiam,
iluminando-nos e nos fortalecendo
na constelação de nossas saudades.
(EVARISTO, Não, Nós, n.p)

Mais recentemente, em 2018, a escritora concorreu à cadeira de número 7 da Academia Brasileira de Letras, justamente a que trazia Castro Alves como patrono, também autor de textos fundamentais sobre a condição do negro escravizado no Brasil. Sua candidatura foi impulsionada pelos movimentos negros e feministas, que partilhavam a expectativa de realização de um feito histórico para a literatura brasileira e, de forma mais ampla, para as mulheres negras, cujo lugar da escrita não foi jamais construído como espaço natural, retomando a luta frente à recusa branca à concessão de privilégios na sociedade brasileira. Embora o cineasta Cacá Diegues tenha sido escolhido a ocupar a cadeira da instituição, a mobilização nas redes sociais foi intensa, chegando a reunir mais de vinte e cinco mil assinaturas e uso da hashtag #ConceiçãoEvaristoNaABL, desde a provocação lançada pela jornalista Flávia Oliveira¹, no jornal *O Globo*: “Tá faltando preto na Casa de Machado de Assis”.

Conceição Evaristo nasceu em uma comunidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, integrando o instigante histórico de mulheres e autoras mineiras², especialmente a partir da segunda metade do século XX, quando nos recordamos do despontar dos diários femininos, por exemplo, que revelavam o particular e se inscreviam assim nas letras nacionais, como foi o caso de Helena Morley³ – talvez um dos primeiros diários a surpreender os leitores – e de outras mulheres do interior de Minas Gerais, como Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, que formularam situações inéditas ao “sempre comportado contexto intelectual brasileiro”⁴. Além da escrita dos diários, ainda poderíamos lembrar dos romances e de nomes como o de Maria Firmina dos Reis, autora do precursor *Úrsula* (1859) e Ruth Guimarães, que publica *Água Funda* (1944) quase cem anos depois. Se recordamos alguns desses nomes, é por entendermos que autoras e suas obras abriram caminhos para ampliar as discussões sobre o papel da mulher

¹ Referências disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/flavia-oliveira-sugere-nomes-para-abl-ta-faltando-preto-na-casa-de-machado-de-assis.html>.

² Sobre a presença de escritoras mineiras, indicamos o volume organizado por Constância Lima Duarte, intitulado *Antologia de escritoras mineiras* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2008).

³ Mineira, de Diamantina, a autora publicou *Minha vida de menina* aos 62 anos, em 1942. Em 1957, o texto ganhou uma versão em língua inglesa pelas mãos de Elizabeth Bishop.

⁴ *Anos ou Danos Dourados? Modernização, Escrita Feminina, Diários Mineiros – Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado*, de José Carlos Sebe Bom Meihy, 2016.

escritora, das marginais, deslocadas de seus lugares de origem, descabidas, excluídas de tradições consagradas e normativas, transgressoras dos padrões estéticos formais estabelecidos. De alguma maneira, do interior de Minas para as capitais – à exceção de Maria Firmina –, as revelações subjetivas recriadas naqueles cadernos e manuscritos, que representavam os impactos da urbanização e a incompatibilidade com o ritmo pretendido pelo progresso capitalista em um Brasil alheio à modernidade, mostravam que a ficção por si mesma não parecia dar conta de falar sobre a realidade.

Poderíamos seguir com uma descrição minuciosa sobre a inscrição dessas mulheres no cenário das letras brasileiras⁵, com nomes de personalidades consagradas, que tiveram seus livros e escritos aceitos sem as mesmas dificuldades das diaristas, catadoras, pobres, negras e periféricas, em diálogo com a norma culta e a lógica literária convencionada como o padrão de seu próprio tempo. No entanto, o que gostaríamos de apontar é que, de maneira análoga àqueles manuscritos e diários que registravam as vidas de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, a escritura de Conceição Evaristo também parece encarnar a escrita de maneira semelhante, ainda que diferente, convocando a ficção ao retorno necessário à realidade. No início de sua carreira, Evaristo também enfrentou dificuldades para a publicação de suas obras, fato diretamente relacionado à produção hegemônica da literatura brasileira, ainda hoje reconhecida como um espaço predominantemente branco e masculino⁶. No trecho a seguir, a autora apresenta o ato da escrita como algo ambivalente para si, carregado de dor e apaziguamento, lugar entre a criação e a vivência, entre a memória individual e coletiva:

⁵ Em *A leitora no quarto dos fundos*, de 1995, Marisa Lajolo recria e relata um episódio sobre a composição intelectual da nossa contracultura, apontando para a existência de um grupo de mulheres, na abertura dos anos de 1960, com “ideias na cabeça e caneta na mão”, dando destaque a autoras que, naquele contexto, assumiam um papel central na cena cultural letrada brasileira.

⁶ Em seu *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, de 2012, Regina Dalcastagné apresenta estudos quantitativos que apontam para a centralidade e dominância das publicações de autores masculinos, brancos, situados no eixo Rio-São Paulo, seja nas editoras de maior circulação, seja ainda nos prêmios e festivais literários tradicionais, de reconhecimento nacional.

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Neste artigo, apresentamos o estudo de uma narrativa de Conceição Evaristo, texto que integra o livro *Olhos d'água*, publicado em 2014, no Brasil, através de uma política pública de financiamento e incentivo por parte da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da época, a partir do *slogan* do governo federal: “país rico é país sem pobreza”. A análise não tem a pretensão de esgotar as reflexões sobre o tema e nem mesmo de chegar a tentativas de explicações categóricas, quaisquer que sejam elas. Acreditamos que a seleção do texto nos direciona aos desafios atuais, que parecem dizer respeito aos desafios da resistência democrática e de como a literatura e as produções culturais contemporâneas, de maneira mais ampla, poderiam desempenhar um papel fundamental neste debate.

2 Pactos de violência e de resistência

Nos últimos meses de 2018, após os resultados das eleições presidenciais, a frase atribuída a Conceição Evaristo e que remete ao conto sob análise – “Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer” – viralizou nas redes sociais, através de memes, citações e cartazes, junto com “Ninguém solta a mão de ninguém” e “Ditadura nunca mais!”, como códigos de união, solidariedade e resistência. Em 2019, outros atos e protestos aconteceram no país utilizando o mesmo tema anterior, denunciando o genocídio negro, a violência policial, a parcialidade da justiça, o racismo estrutural e os assassinatos de crianças negras e periféricas no Brasil, como o de Agatha Félix, de 8 anos, no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro; e o de Paloma, de 12 anos, no Morro do Papagaio, em Belo Horizonte.

Olhos d'água é uma compilação de quinze narrativas que tematizam a pobreza e a violência da população afro-brasileira a partir do espaço enunciativo, sobretudo, de personagens femininas que relatam suas experiências pessoais: memórias marcadas nos corpos e nas escrituras. Essas subjetividades narrativas – de personagens como Ana Davenga, Maria Agonia, Duzu Querença, Natalina, Luamanda e outras tantas – logo assumem

memórias coletivas em situações históricas de violência e opressão. A partir de uma grande sensibilidade poética, a obra de Conceição Evaristo alinhava temas como a discriminação racial, a opressão de gênero e de classe a partir do olhar dessas personagens no contexto do espaço das periferias urbanas do Brasil contemporâneo.

Alguns motivos fundamentaram a escolha pelo estudo de um dos contos dessa coletânea, intitulado “A gente combinamos de não morrer”. O primeiro deles partiu da hipótese de que a presença da dor, do sofrimento e da morte – neste caso, da morte da juventude negra das periferias urbanas no Brasil – estaria profundamente ligada ao nosso passado traumático de violência histórica. O segundo motivo é o de que, neste conto, embora a narrativa seja conduzida principalmente pela voz e pelo olhar de uma jovem narradora sobrevivente – chamada Bica –, é possível observar com mais notoriedade a construção de um jogo de descentramento curioso, no qual a voz de Bica costura outras múltiplas vozes ao longo da narrativa, gerando um efeito de fragmentação e não linearidade no modo como elas aparecem para nós, leitores, ao longo do texto. Dessa forma, a coletividade de vozes que narram se move entre a vida e a morte, em diferentes posições de enunciação: “A morte brinca com balas nos dedos gatilhos dos meninos. Dorvi se lembrou do combinado, o juramento feito em voz uníssona, gritado sob o pipocar dos tiros: – A gente combinamos de não morrer!” (EVARISTO, 2015, p. 99).

Dorvi respirou fundo. Mas que merda, pó contaminado, até parece talco para pôr na bunda de neném. Pois é, meu filho nasceu. Um pingão de gente. Quando Bica me mostrou nem tive coragem de olhar direito. Pequeno, tão pequeno! Deveria ter ficado na barriga da mulher, ou melhor, incubado, como semente dentro do meu caralho. Quis cutucar o putinho com a ponta de minha escopeta. Bica se afastou como se o filho fosse só dela. Não sei para que o medo (EVARISTO, 2015, p. 100).

Uma dessas vozes é a voz de um narrador em terceira pessoa que se confunde, às vezes, com a própria voz de Bica. Uma outra é a voz do grito-fala-juramento de Dorvi (marido de Bica) entre tiros e entre seus companheiros de infância.

Limpou os olhos. Lágrimas apontavam diversos sentimentos. A fumaça que subia do monturo de lixo ao lado, justificava qualquer gota ou rio-mar que surgisse e rolasse pela face abaixo. Era a fumaça, desculpou-se consigo mesmo e cantarolou mordiscando a dor, a canção do Seixas: ‘Quem não tem colírio usa óculos escuros’ (EVARISTO, 2015, p. 99).

[Dona Esterlinda] O que mais gosto na televisão é de novela. Acho a maior bobeira futebol, política, carnaval e show. Bobagem também reportagem, campanha contra a fome, contra o verde, contra a vida, contra-contra. Contra ou a favor? Sei lá, confundi tudo. Acho que é contra mesmo. Contra e não. Contra-mão. Ando sentindo dores nas pernas. Também! “Lata d’água na cabeça, lá vai Maria”. Sobe o morro, desce o morro e se cansa dessa dança (EVARISTO, 2015, p. 101).

Nas duas citações anteriores, observamos a referência a fragmentos de outras memórias culturais orais, como a canção de Raul Seixas e outras canções, como a histórica “Lata d’água”, composta em homenagem à passista Maria Lata D’Água, reminiscências da história do samba e do morro carioca. Observamos também fragmentos de outros discursos, como o televisivo e o religioso, dito na voz de Dona Esterlinda, mãe de Bica e de Idago, mais uma vítima do tráfico naquele contexto.

[...] A vida é capim, mato, lixo, é pele e cabelo. É e não é. Na televisão deu: – Mataram a mulher, puseram o corpo na lixeira e atearam fogo! [...].
[Dona Esterlinda] Filhos? Não sou boba, só dois. Cuspi fora uns quatro ou cinco. Provoquei. ‘Eu confessor, me confesso a Deus, meu zeloso guardador, bendito sois vós, que olhe por mim’ (EVARISTO, 2015, p. 100-101).

Como vemos aqui, várias personagens assumem a voz narrativa no decorrer do texto, mais precisamente Dorvi, Dona Esterlinda e Bica, além de uma outra quarta voz que poderia ser de um narrador em terceira pessoa. O que une essas personagens, além da condição de parentesco – Bica, filha de Esterlinda, é casada com Dorvi – é a condição de integrarem ou participarem de uma mesma *forma de vida*⁷.

⁷ Utilizamos aqui uma série de noções wittgensteinianas, como *jogos de linguagem*, *formas de vida*, *semelhanças de família*, que aparecem ao longo das *Investigações Filosóficas* (1979) como noções difusas, nem sempre utilizadas da mesma maneira.

Especialmente em “A gente combinamos de não morrer”, nos interessou pensar o modo como esse recurso de fragmentação formal, marcado no texto – inclusive com uso do **negrito**⁸ –, promove efeitos que parecem propositivos. Suas possíveis descontinuidades, imprecisões ou fragmentações do narrado poderiam ser vistos e abordados, em textos associados com a violência de regimes autoritários, como componentes motivados da forma, como nos propõe Theodor Adorno, na ideia de que “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16). Em seus ensaios, Adorno propõe que os processos históricos estariam sedimentados nas obras de arte. Esse pensamento nos conduziria a uma discussão ética relacionada às criações estéticas.

De maneira aproximativa, Wittgenstein faz da discussão ética algo afastado de um princípio de universalidade. Para ele, a filosofia não seria um conjunto de doutrinas, mas uma prática, uma perspectiva para se considerar a vida em sua mais ampla totalidade e – o que é mais importante –, uma perspectiva que deve agir sobre a vida, no sentido de sua transformação. Essa ideia de uma filosofia para a vida, ao que parece, a tornaria inseparável da Ética, da Estética e da Política. Em sua filosofia da linguagem, a Ética não é algo que temos, mas o que fazemos, um modo de viver, ou “a forma pela qual descrevemos nossas vidas para nós mesmos” (LVAVERY apud READ, 2009, p. 10). Uma investigação ética dessa natureza nos forçaria a olhar para nossas práticas e para nós mesmos. Esse conceito de filosofia na obra de Wittgenstein, que abandona a ideia da Filosofia como um corpo de teorias, nos conduz a uma percepção valiosa do nosso pensamento sobre o mundo e sobre o lugar que nele ocupamos. A postura de Wittgenstein em relação à Ética é de como ela poderia ser uma filosofia para o viver, para a vida cotidiana: “Se queremos viver em sociedade, não há como evitar a questão, o desafio, de uma vida ética” (READ, 2009, p. 10).

⁸ Por exemplo, em “Saraivadas de balas”, de instantes em instantes, retumbam no interior da casa, ameaçando a diversão da mãe de Bica e de Idago” (EVARISTO, 2015, p. 101) parece haver, com o destaque pelo recurso do negrito, uma imposição dos tiros ao cotidiano, à intimidade da casa, à descontraída diversão entre mãe e filho. Essa mesma imposição se faz presente ao longo de todo o conto, em uma complexa relação de poder entre balas, vidas, gêneros e subjetividades.

O título do conto de Evaristo – “A gente combinamos de não morrer” – nos remete ao pacto firmado pelos seus personagens masculinos quando eram jovens. Mas que sentidos pode possuir um pacto como este, feito por jovens de uma comunidade periférica atravessada pelas mais diversas violências? Em primeiro lugar, devemos nos atentar para o fato de que “morrer”, naquele contexto, adquire o sentido de “morrer jovem”. Logo, o trato ganha o significado adicional de “A gente combinamos de não morrer cedo”. No entanto, qual informação contextual pode trazer sentidos ao pacto de não se morrer jovem? O pressuposto linguístico implícito na celebração dos jovens aponta para o fato de que, para quem vive tal situação de vulnerabilidade social, morrer cedo não é a exceção, e sim a regra daquela *forma de vida*. E, conseqüentemente, o pacto aparece como um *jogo de linguagem*⁹ de contraconduta, de desejo de transgressão a esta regra quase infalível. Os significados do pacto ficcional ganham relevância descomunal quando são aproximados aos dados reais estatísticos sobre o genocídio da juventude negra nas periferias urbanas do país: “todo ano, 23.100 jovens negros de 15 a 29 anos são assassinados. São 63 por dia. Um a cada 23 minutos”¹⁰. Vivemos, de fato, uma guerra civil.

Como nos propõe Renato Janine Ribeiro, em “A dor e a injustiça” (1999), o Brasil nunca acertou suas contas com duas dores terríveis,

⁹ Noção central das *Investigações Filosóficas* (1979). Wittgenstein não define o que seriam os jogos de linguagem, mas mobiliza a palavra de diferentes maneiras em seus exemplos aforísticos, mostrando que o significado não é pré-existente, mas ao contrário, que depende dos usos concretos em cada circunstância e forma de vida. Dessa forma, ele aproxima a linguagem da ação corporal de um jogo, cujas regras nunca são iguais entre si, incapazes de definir e prescrever um modo único aos seus jogadores: “Chamarei também ‘jogo de linguagem’ o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (Wittgenstein - IF - § 7). Wittgenstein parte do exemplo de um jogo de xadrez e dos movimentos das peças no tabuleiro (IF - § 31) para estabelecer possíveis analogias entre os jogos e a linguagem: ambos seriam atividades guiadas por regras que desempenhariam diferentes funções e significados a partir dos contextos de uso e das formas de vida praticadas pelos seres (Wittgenstein - IF - §§ 24). Assim, existiria “Uma multiplicidade de jogos de linguagem (Wittgenstein - IF - § 23). Da mesma maneira que inexistiria um único traço distintivo capaz de definir o que todos os jogos teriam em comum, não haveria igualmente um sentido comum a todas as palavras e essencial a toda a linguagem, mas apenas semelhanças, como aquelas observadas entre os membros de uma mesma família (Wittgenstein - IF - §65).

¹⁰ BBC Brasil, 6 de junho de 2016.

justamente a da colonização – nossa condição colonial – e a da escravatura. Esses dois traumas não superados seguiram gerando cenas primitivas que não conseguiram, até hoje, ser devidamente elaboradas. Por essa razão, não conseguem deixar de ser parte integrante de nosso caráter. Teríamos, assim, uma dor profundamente socializada, tendo a injustiça como um de seus fatores decisivos.

A palavra assume importância central na narrativa de Evaristo. É pela palavra oral que se firma o pacto de não morrer entre aqueles jovens. É por ter traído a palavra, e entregado os colegas que roubavam a merenda da escola, que Idago, irmão de Bica, é morto aos onze anos de idade. É por não cumprir a palavra e não pagar uma dívida que Neo é morto por Dorvi. Dorvi, intermediário no tráfico, encontra-se prestes a morrer pelo não pagamento de sua dívida, o que aqui também representa o não cumprimento à palavra firmada, ao acordo verbal. A palavra oral, “palavra dada”, de acordo com Bina, não pode ser traída. Esse é a lei que permanece nessa *forma de vida*.

Observamos, também nesse sentido, certa rebeldia linguística que inicia desde o título na narrativa – “A gente combinamos de não morrer” – ao se optar por se escrever como se fala. No conto, há um apelo à oralidade, seja através dos diálogos e das falas dos narradores, das memórias coletivas e familiares, seja ainda na construção estabelecida entre a palavra oral e a promessa como código de honra:

Feriu o código de honra, a palavra dada. A palavra que não se escreve, pois escrita está na palma e na alma de cada um. É preciso trazer sempre a mão aberta. (...).

[Sobre a traição de Idago]. Aí melou. Deu com a língua nos dentes [...]. Mandaram dizer para mãe, que cuidasse da boca traidora do filho dela. Língua cortada não fala (...) E o outro derramou um vidro de pimenta pela goela adentro daquele que cultivava a língua venenosamente solta (EVARISTO, 2015, p. 102).

A crueldade relacionada à traição de Idago, no conto, nos remete ao nosso passado de escravidão e a uma associação direta aos castigos praticados contra os povos escravizados da diáspora africana, quando desobedeciam e resistiam às ordens de seus senhores. Cortar a língua era uma maneira de calar, de silenciar, tendo em vista que esses povos não eram alfabetizados. Na força do resgate da tradição oral e das memórias ainda

reminiscentes dessa violência colonial, a escrita de Conceição Evaristo funciona também como possível estratégia de denúncia dessas violências.

No fim das contas, é a promessa inicial de “não morrer cedo” aquela que sempre é traída, que não consegue nunca, de fato, se cumprir naquele tempo-espço. Alguns elementos, ao longo do conto, funcionam como desengatilhadores de memórias da violência: as balas (“Balas enfeitam o coração da noite”/“balas cortam e recortam o corpo da noite”/“Sarivadas de balas retumbam no interior da casa”/ “Lá fora, balas e balas executam a mesma seca sonata”); a fumaça (de corpos sendo incinerados); a fumaça/poeira/pó/incenso em um movimento notório de deslocamentos de palavras (pó branco da cocaína vendida/usada/traficada; pó branco do talco de bebê/vida; pó como aquilo que sobra do corpo depois de morto, como elo entre vida e morte, do pó viemos ao pó retornaremos). Esses recursos metonímicos não discursivos – como as rajadas das metralhadoras, ou tudo que significa pelo som e pelas imagens visuais criadas – são acionados para atestar não só a fragilidade do pacto, mas sobretudo a imperiosidade da morte precoce que o pacto pretende desafiar pela promessa oral. De fato, em diversos momentos do conto, os narradores fazem a palavra “pó” participar de diferentes jogos de linguagem, remetendo a significações que atestam as condições de sobrevivência naquela forma de vida: o pó é o elemento que conecta a vida e a morte; o pó, ou o tráfico de drogas, aparece tanto como a possibilidade de manutenção da vida como, ao mesmo tempo, elemento desestabilizador do pacto. Como no exemplo a seguir, o personagem Dorvi aparece como um ser sem ilusões, absolutamente consciente de sua própria condição: “Não tenho ilusão. O que temos em comum é o pó do qual somos feitos. É o pó que nos faz, mais nada. Mas o meu pó corre mais perigo. Meu pó vira cinza rápido. Quem incendeia? Pode ser a polícia, pode ser qualquer um de nós mesmo, grupos rivais” (EVARISTO, 2015, p. 104). Dessa forma, aos homens negros e periféricos daquela forma de vida, sobram poucas opções que não servir ao tráfico, matar ou morrer. Como diria Elza Soares, “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, na canção composta por Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette.

Se aos homens coube a falocêntrica atividade bélica relacionada ao tráfico – não à toa, Dorvi relata que ejaculou na primeira vez em que matou, numa relação de gozo ambígua –, às mulheres coube o conviver com as constantes mortes de pais, filhos e maridos. Bica, que em momento

algun da narrativa teve a presença de um pai mencionada, viu morrer o irmão Idago e está prestes a ver morrer o marido Dorvi, além dos colegas de infância. Por esse motivo, o pacto que as personagens femininas fizeram na infância foi outro, o de unir o sangue de suas menstruações. Ou seja, no conto, a constituição do gênero feminino, o pacto simbólico da força desse feminino, passa pela presença do sangue. Bica, que sempre fora dada a escrever, afirma, a partir de uma citação da qual não lembra a fonte, que “escrever é uma maneira de sangrar” e que sua mãe “sempre costurou a vida com fios de ferro”. Bica nos diz: “gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida” (EVARISTO, 2015, p. 108). E sua narrativa acaba por explorar tensões, os limites tênues que se constituem entre a vida e a morte, entre o medo e a coragem, entre a dor e a esperança naquele gueto que parece resistir. Haveria futuro possível? O pacto do verbo, o pacto do corpo, é tentativa de esperança e resistência. Nesse sentido, o pacto instituído entre homens e mulheres daquela comunidade (o pacto de sangue entre as meninas e o combinado de não morrer dos jovens meninos do tráfico) é mais que um acordo verbal oral, ali consiste na esperança de subversão da sina certa.

Bica conta o caso em que, na escola, convidada pela professora a escrever palavras no quadro, escreveu: “pó, zoeira, maconha. E fui escrevendo mais e mais. Craque, tiro, comando leste, oeste, norte, sul, vermelho e verde também” (EVARISTO, 2015, p. 108). É como se sua escrita sangrasse aquilo que a professora não gostaria de ler em uma menina nas suas condições. Da mesma forma, quando Bica recolhe fragmentos da vida de si, de Dorvi, de D. Esterlinda, de Idago, de Neo – vidas nas quais a morte é cotidiana e sempre iminente – é como se colocasse a sociedade na condição daquela professora, que não quer ver o quanto os projetos de civilização, de desenvolvimento, de ordem, de progresso, se basearam na vida e na morte desses sujeitos. Dessa forma, é como se as palavras de Bica se fizessem corpo, presentificando a violência vivida por tantos outros sujeitos negros e marginalizados durante a história do país. Sua palavra-corpo gesta os sentidos de tantas outras vozes, reforçando a estrutura polifônica e fragmentária da narrativa.

3 Considerações finais

No conto em questão, Conceição Evaristo descreve a lógica complexa das relações morais dessa *forma de vida* e se situa na sua própria descrição, mas em nenhum momento ela condena aí o que seria a boa ação, o justo ou o injusto. Essas relações não são fixas. Ela descreve as circunstâncias que obrigam que elas se dissolvam e fazem com que essas oposições apareçam. Os papéis sociais das personagens também não se mostram fixos. Suas ações não aparecem nem como relativistas nem como absolutas, mas dependem das circunstâncias que poderiam garantir a preservação da vida, a garantia da sobrevivência.

Como destacou Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, intelectuais, professores, escritoras, pesquisadores, todos nós temos uma tarefa circunscrita que não devemos rejeitar. Parece-nos que Conceição Evaristo não rejeita. E embora sua escrita tematize a violência contemporânea, ela carrega a memória da história colonial e escravista sobre a qual se ergueu nossa sociedade como forma de denúncia dessa violência e de suas complexidades. Dessa forma, carrega a voz de tantas escritoras, negras ou não, das periferias e dos interiores, como Maria Firmina, Helena Morley, Carolina Maria de Jesus, Mara Lopes Cançado. Por fim, enquanto milhares de mulheres e negros forem mortos cotidianamente no país, em um genocídio silencioso e legitimado pelas mais variadas instâncias de poder, haverá também o silêncio das historiografias literárias, dos eventos acadêmicos, das academias de Letras e das salas de aula a respeito de escritas como a de Conceição Evaristo, escritas capazes de sangrar memórias condenadas ao sujo pacto do esquecimento firmado pela elite nacional, insistentemente colonial e escravista.

Referências

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2012.

DUARTE, Constância Lima. *Antologia de escritoras mineiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*, Rio de Janeiro. Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

EVARISTO, Conceição. Não, Nós nos Negamos a Acreditar. Disponível em: <https://recantodopoeta.com/nao-nos-nos-negamos-a-acreditar/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GINZBURG, Jaime. Literatura Brasileira: Autoritarismo, Violência, Melancolia. In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Anos ou Danos Dourados? Modernização, Escrita Feminina, Diários Mineiros – Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado. In: Arruda, Aline Alves et all (Orgs.). *Memorialismo e Resistência*. Estudos sobre Carolina Maria de Jesus. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

READ, Rupert. *Filosofia aplicada: política e cultura no mundo contemporâneo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Rosari, 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. A Dor e a Injustiça [Prefácio]. In: Costa, J. F. *Razões Públicas, Emoções Privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida, Marcos Feitosa, André Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores, XLVI).

WITTGENSTEIN, L. *Cultura e valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.



O “*quem das coisas*”: agência e ontologia da paisagem em Guimarães Rosa

The “Who of Things”: Agency and Landscape Ontology in Guimarães Rosa

Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Arraias, Tocantins / Brasil

gabrielt.oliveirab@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5136-5187>

Resumo: Este artigo discorre sobre alguns dos aspectos referentes aos entrelaçamentos entre *literatura e espaço* e/ou *texto e paisagem* na obra de João Guimarães Rosa. A chave analítica que empreendemos visa compreender como as formas de escrita rosiana são mobilizadas para deslocar a perspectiva ficcional, escolhendo ver e escutar o mundo a partir de outros pontos de vista, humanos e não-humanos. Propõe-se, assim, apreender e discutir as maneiras como os perfis orográficos de serras, morros e cavernas organizam de forma particular as ações ficcionais e a composição narrativa em “O recado do morro”, enquanto elemento central para o deslanche do enredo e de seus personagens. Em um segundo momento, como digressão final e complementar às questões levantadas, evidencia-se ainda as correspondências entre os afloramentos minerais da Serra do Espinhaço e os “segredos” de Diadorim em *Grande sertão: veredas*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; espaço e literatura; ficção; geografia; ontologia da paisagem.

Abstract: This article discusses some of the aspects related to the connections between *literature and space* and/or *text and landscape* in João Guimarães Rosa’s work. The analytical key we undertake aims to understand how Rosa’s writing is mobilized to shift the fictional perspective, prioritizing seeing and hearing the world from other points of view, that are human or non-human. It is proposed, therefore, to apprehend and discuss the ways in which the orographic shape of mountains, hills and caves organizes in a particular way the fictional actions and the narrative composition in “O recado do morro”, as a central element for the development of the storyline and its characters. In a second moment, as a final and complementary digression to the debated issues, the correspondences between the Serra do Espinhaço’s mineral outcrops and the “secrets” of Diadorim in *Grande sertão: veredas* are also highlighted.

Keywords: Guimarães Rosa; space and literature; fiction; geography; landscape ontology.

1 Introdução

Na “festa de linguagens” de João Guimarães Rosa, “surdinamente preparada no mato”, como lembra João Adolfo Hansen (2006), tudo encontra seu contraponto e ritmo na natureza, na paisagem profunda dos *Geraios*: as vozes das pedras, dos pássaros, a alma dos bois, a coragem da onça, os saberes dos loucos, o olhar das crianças, dos bêbados, a canção dos poetas, a irradiação profética dos morros, a conversa das montanhas.

Segundo Hansen, a composição textual de Rosa marca um exercício de alteridade que “libera as línguas aprisionadas na língua, dando voz aos que não tem voz” (HANSEN, 2006, p. 107). A partir de entrelaçamentos dinâmicos entre *texto e paisagem*, a análise proposta aqui visa postular formas de como a ficção rosiana é articulada para deslocar a perspectiva ficcional, escolhendo ver e escutar o mundo a partir de outros pontos de vista, humanos e não-humanos.

De forma paradigmática, pressupomos que os procedimentos ficcionais do escritor aproximam sua literatura de uma categoria proto-perspectivista ou proto-multinaturalista, quase que antevendo a implosão antropológica causada pela teoria de Eduardo Viveiros de Castro e outros autores do final do século XX. Criando uma linguagem inventiva à medida (à altura) da cosmovisão sertaneja – no mesmo registro que Viveiros de Castro iria postular analiticamente em relação às imaginações conceituais dos mundos ameríndios – Rosa emitiu também em seu projeto artístico essa “festa de linguagens” produzida pela própria estrutura animada da paisagem.

Apoiado pelo pensamento cosmopolítico ameríndio, Viveiros vislumbra sua proposta teórica a partir de um universo “humanizável”, povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos. Assim, os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, possuem a possibilidade ontológica de ocupar um “ponto de vista”. O “xamanismo ameríndio” seria então um modo de agir, um certo ideal de *conhecimento*, onde *conhecer é personificar*, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – ou *daquele* que deve ser conhecido (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 50). Não à toa, o antropólogo brasileiro afirma que a questão central, neste sentido, é saber “o *quem* das coisas”, lembrando a busca incessante do personagem Grivo no conto “Cara-de-bronze”, de João Guimarães Rosa.

De forma análoga, esse “ponto de vista” extravagante permite também na literatura de Rosa a “*brotação das coisas*” – que germinam, por exemplo, da “*rosação das roseiras*”, do “*ensol do sol nas pedras e folhas*”, do “*coqueiro coqueirando*”, da “*baba de boi da aranha*”, do “*que a gente havia de ver se fosse galopando garupa de ema*”, dos urubús e das nuvens “*em alto vento: quando elas remam vôo*” (ROSA, 2006)¹.

Não seria preciso ir muito longe – como no “*mundo encantado*” da *physis* grega (onde a noção de natureza não é postulada por sua condição material, pronta e acabada, mas por seu caráter transformador) ou pela correspondência goethiana entre a experiência sensível da natureza e a obras intelectuais e espirituais da mente² – para compreender o papel decisivo da geografia física, não somente na obra rosiana, como na própria vida do sertão.

Neste artigo, seguiremos em busca de alguns “*pontos de vistas*” surdamente germinados nas geografias do sertão mineiro. A análise será empreendida, principalmente, por meio das nuances imagéticas e misteriosas descritas na paisagem de “*O recado do morro*”, enquanto elementos centrais para o deslanche do enredo e de seus personagens. Assim, a segunda seção “*Recados do indeterminado*” apresenta a centralidade de um *morro que dá recados*; a terceira, “*Poeira espectral*”, especula sobre as agências humanizáveis do relevo cárstico (um tipo de formação rochosa caracterizada pelo calcário); complementada ainda pela quarta seção, intitulada “*O bafó sem tempo da Gruta do Maquiné*”, que trata das sensíveis emanações em uma gruta calcária. Por fim, como conclusão de nossas considerações e no intuito de modelar um contraponto comparativo, o artigo tratará em sua última seção de algumas ponderações e hipóteses sobre o “*segredo da natureza*” imanente da personagem Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, magnetizada pela Serra do Espinhaço.

Desta forma, abordaremos de forma conjuntural como a natureza e os perfis orográficos de serras, morros e cavernas organizam de forma particular as ações ficcionais e a composição estrutural de personagens nesses casos específicos, no sentido de sugerir uma presença abismal (o termo vem a calhar) da função telúrica da paisagem na obra de Guimarães Rosa.

¹ Fragmentos de “*Cara-de-Bronze*” (ROSA, 2006).

² Cf: GOETHE, 1999.

2 Recados do indeterminado

Em *Corpo de baile*, a novela “O recado do morro” marca um itinerário geográfico diverso, com três notáveis arranjos paisagísticos no contexto do estado de Minas Gerais. Tentaremos elucidar, nas próximas páginas, a forma como os lances de indeterminação do enredo da novela estão constantemente relacionados a algumas das características peculiares do relevo regional. A escolha da ambiência física vivenciada na estória é minuciosamente composta por referências supostamente realistas do espaço, que operam de modo a relativizar e indeterminar os acontecimentos. A formação cárstica, em especial, possui papel essencial e evidencia um ambiente discretamente distinto dos *gerais* ou do *sertão*, frequentemente descritos nas outras obras de Guimarães Rosa³.

O enredo da novela focaliza, a princípio, o deslocamento de uma comitiva de caráter científica e exploratória pelo sertão mineiro, comandada pelo naturalista estrangeiro Seo Alquiste. A cavalo, o cientista nórdico toma notas em uma caderneta, desenha croquis descritivos da paisagem e produz fotografias, “de tudo tira traço e figura leal” (ROSA, 2006, p. 393). Acompanham-no outros quatro personagens: um frade, Frei Sinfrão; um fazendeiro empreendedor, Seo Jujuca do Açude; o tropeiro Ivo; e Pedro Orósio, protagonista da estória e responsável por guiar o grupo.

Acessoriamente, outro movimento envolve a viagem: um recado que transita por entre diversos “marginais da razão” (ROSA, 2003, pg. 92), junto dos quais a comitiva vai se deparando ao longo do caminho. O recado diz respeito a um acontecimento oculto, em que se anuncia um grande mistério, um “caso de vida e morte” (ROSA, 2006, p. 389). O itinerário da comitiva é acompanhado, portanto, pelo roteiro de uma mensagem de origem indeterminada, repassada e enriquecida por “lunáticos”, até se cristalizar na canção composta ao final da estória por um cantador popular.

O embrião da mensagem origina-se da surpreendente conversa entre Malaquias, apelidado como Gorgulho – “um velhote grimo, esquisito, que

³ Nos gerais rosianos, em geral, predominam as chapadas, chapadões, tabuleiros – planaltos de superfície aplainada, superfície estrutural, delimitada por fortes rupturas – e as depressões, ravinas, encostas e vales, em áreas mais úmidas, com presença dos cursos d’água. As veredas também possuem grande destaque como arranjo fitogeográfico condicionado ao afloramento do lençol freático, podendo ocorrer tanto nos vales, como nos topos das chapadas, em suaves depressões, orladas por belos buritis.

morava sozinho dentro de uma lapa” (ROSA, 2006, p. 399) – e um *morro*, em que se prenuncia a morte de alguém, uma “morte à traição” (ROSA, 2006, p.422). O emissor do recado, portanto, é especial: um morro solitário, no centro geográfico de Minas Gerais – o Morro da Garça.

Gorgulho se apresenta como o primeiro dos “seres não reflexivos, não escravos ainda do intelecto” (ROSA, 2003, pg. 92), encontrado pelos membros da comitiva. Trata-se de um “homenzinho terém-terém” (ROSA, 2006, p. 399), já idoso e fugido do convívio social, habitante de uma caverna, que partilha com urubus. Assustado, Gorgulho ouve alguma coisa, um recado emitido pela montanha. O Morro da Garça entoava sua voz, “avisando de coisas”, dando conselhos, porém apenas o morador da lapa é capaz de compreendê-la, permanecendo inaudível para os outros caminhantes. Mesmo “meio surdo”, Gorgulho é aquele que *ouve* o recado, uma mensagem sobre “toque de caixa”, “morte de alguém”: “Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!...” (ROSA, 2006, p.410).

O morador da lapa está intrinsecamente em contato com as profundezas da terra, estabelecendo uma ligação íntima com a natureza e com o fundo extrarracional da realidade, não compreensível àqueles que permanecem presos à natureza objetiva do mundo. Apenas Seo Alquiste, entre os demais membros da comitiva consegue julgar, pelo “acalor da voz do Gorgulho”, que há algo poderoso na fala do velhote: “Hom’est’ diz xôiz’ imm’ portant” (ROSA, 2006, p. 410). Ainda que incorporado aos dogmas da razão, o estrangeiro “era capaz de pegar o sentido escogitado” das coisas e perceber a relevância do recado.

Porém suas considerações são insuficientes, já que, logo em seguida, o frei e o fazendeiro minimizam as palavras de Gorgulho, dizendo que aquilo “nem eram coisas do mundo entendível” (ROSA, 2006, p. 411). A hipótese oferecida pelos personagens providos de olhar objetivo para a compreensão do estranho diálogo travado entre o “troglodyt” do sertão e o Morro da Garça parte de um princípio racional, baseado na lógica de fenômenos geológicos recorrentes na região. Pressupõe-se que a versão dos letrados é suficiente para evocar a seguinte verdade provisória:

– “Possível ter havido alguma coisa?” – frei Sinfrão perguntava. – “Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia...”

Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem. O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; ele que até era meio surdo (ROSA, 2006, p. 401).

Os homens da comitiva de viés “naturalista” levantam uma interpretação supostamente verossímil, de caráter científico, geológico e geomorfológico, para os possíveis ruídos escutados por Gorgulho. As formas subterrâneas do relevo na região suscitam a existência de fenômenos como o supracitado “desabar profundo de camadas calcáreas”. A explicação lógica passa a desclassificar então a fala de Malaquias e minimizá-la, como se o *surdo*, em alucinação, houvesse deformado os ruídos e sons de descarregamentos subterrâneos em absurdos “ilapsos”, ou seja, fenômenos de ordem sobrenatural⁴.

“O recado do morro”, de fato, tem como pano de fundo a paisagem constituída pelo relevo cárstico característico da região mineira onde está localizada a cidade de Cordisburgo, cidade natal do autor João Guimarães Rosa. O “carste” está associado a terrenos compostos por rocha calcária, onde há a dissolução química das rochas, e que leva ao aparecimento de paredões enrugados e corroídos pelo tempo e de outras características físicas, tais como cavernas, dolinas, paredões rochosos expostos e lapiás. Além dos processos químicos que influem na dinâmica morfológica, existem também os processos físicos, como abatimentos de tetos de grutas e de blocos rochosos⁵.

⁴ Segundo o “Léxico de Guimarães Rosa”, de Nilce Sant’anna Martins, “ilapso” também é referido como uma espécie de “influência de Deus na alma das pessoas, segundo os crentes”; ou “influxo pelo qual Deus (...) se comunica à alma de alguém (MARTINS, 2008, pg. 268).

⁵ A região cárstica, do ponto de vista hidrológico e geomorfológico, apresenta três componentes independentes: a) sistema de cavernas; b) condutos e rios subterrâneos; c) relevo com feições superficiais, como dolinas e bocas de cavernas. Autores como Valadão e Silveira (2018) destacam o papel da água para abertura de condutos, cavernas e galerias, contudo, estimulada mais pelo “quimismo” água /rocha, do que por sua ação mecânica. O processo de dissolução das rochas atribui aos ambientes cársticos “assinaturas particulares” na superfície e subsuperfície (Valadão e Silveira, 2008, p. 23-24). Essas assinaturas, quando em superfície, são comumente reunidas sob a égide do “exocarste”, termo já consolidado entre os especialistas, em clara alusão àquilo que é expressão visível de um fenômeno complexo. Já o escondido, o “não prontamente revelado”, “enverga a assinatura”, corporifica os condutos no “endocarste”, no subsolo, com suas cavidades e salões eventualmente ornamentados por rica e bizarra coleção dos espeleotemas (ibidem). O jogo geomorfológico (e por que não, dramático?) entre expocarste e endocarste em “O recado do morro” será analisado nas seções dois e três deste artigo.

Talvez, seja nesse ponto onde se encontra o grande conflito entre as duas viagens de “O recado do morro”. De um lado, uma viagem deseja representar o real –com o claro objetivo de inventariar o perfil geográfico, geológico e biótico da região, com destaque para o relevo próximo a Cordisburgo, no início do trajeto. Por outro lado, a outra viagem expõe um acontecimento de origem oculta e indeterminada, captada pela intuição de loucos rosianos e transmitida entre eles por recados.

A origem telúrica do recado, oriunda das profundezas da paisagem ironiza, em alguma medida, a racionalidade e o modo de apreensão da realidade em “O recado do morro”. A ciência moderna, personificada por Seo Alquiste e pela viagem organizada para reconhecer a “natureza” do sertão, remete a uma concepção de disciplinas científicas que tentam tomar o espaço enquanto um receptáculo, no qual a natureza é concebida apenas por sua condição de corpo inorgânico, por meio de um discurso que separa o sujeito e objeto (SANTOS, 2002, pg. 23).

Contudo, a novela questiona ficcionalmente tal posicionamento, subvertendo inclusive o papel da paisagem, que deixa de ser o objeto passivo de análise do pesquisador, para tornar-se o sujeito protagonista na narrativa. O Morro, “belo como uma palavra” (ROSA, 2006, p. 404), é quem fala e quem irrompe do subconsciente da terra o sentido oculto e principal da estória. O Morro da Garça deixa de ser assim o fenômeno geológico ou feição geográfica, para intervir e decidir o destino das personagens. Da mesma forma, como tentaremos esmiuçar nas duas próximas seções, a presença do relevo cárstico ao longo do enredo agencia uma série de “enunciados” (FOUCAULT, 2008) que organizam, por sua vez, a linha narrativa.

3 A poeira espectral

A presença das três unidades de paisagem ao longo do enredo de “O recado do morro” pode ser sintetizada da seguinte forma: a) a menção aos *Gerais* de Pedro Orósio remete à saudade de sua terra natural, do “chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas” (ROSA, 2006, p. 462), dos planaltos de superfície aplainada, com fortes rupturas topográficas, terra de veredas e buritis; é uma paisagem que surge em segundo plano no texto, de maneira nostálgica e encantadora: “eram as veredas vivendo em verde com o muito espelho de suas águas, para os passarinhos, mil – e o buritizal, realegre sempre em festa” (ROSA, 2006, p. 643); b) o Morro da Garça, como já vimos,

é o emissor do recado: “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 2006, p. 401); sua feição geomorfológica “escalena” destaca-se como um marco paisagístico para orientação dos viajantes boiadeiros, um ponto de referência avistado acima das superfícies circundantes; a situação geológica do morro permitiu que ele fosse preservado como forma residual de relevo, um acidente geográfico imponente, em forma de monte triangular; c) já o relevo cárstico possui grande relevância na narrativa, não só pela minúcia de detalhes em que é apresentado, mas principalmente por sugerir um caminho inverso para compreender a indeterminação que flutua no mistério do recado, como veremos a seguir.

Além do próprio emissor (o Morro da Garça), o receptor e o destinatário do recado são fortemente conectados aos aspectos físicos da natureza regional. Pedro Orósio, destinatário da mensagem, tem seu nome vinculado ao solo, que o liga à pedra, e à montanha, como já analisado por Ana Maria Machado: *Pedro* como *pedra*, *Orósio* como soma de *oros* (“montanha”) e *ósio* (“escolhido”) (MACHADO, 2003, p. 101-102). Por outro lado, Gorgulho, o primeiro receptor do recado do Morro, possui no próprio apelido a associação ao relevo e a nomes ligados a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, bancos de areia e depósitos sedimentares (MACHADO, 2003, p. 114-115). Portanto, mesmo surdo, Gorgulho é o *pedregulho* da caverna que *ouve* o recado proveniente do “Morrão”.

Mas as referências às grutas e às outras cavidades subterrâneas vão além das correspondências onomásticas ou etimológicas. O envolvimento do mistério na narrativa ativa o imaginário do leitor e associa os acontecimentos ao obscuro e ao indecifrável ambiente das grandes galerias subterrâneas, onde as condições ecossistêmicas evidenciam formas como “vultos de criaturas”, estalagmites que surgem do chão e vão em direção ao teto como “*goelas de terra, com boca para morder*” ou “*criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como coisa*” (ROSA, 2006, p. 397, grifos nossos).

Em correspondência ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa sugere que determinadas distorções da linguagem em “O recado do morro” são criadas a fim de provocar o imaginário do leitor. A imagem de seres formados pela poeira calcária é um dos exemplos mencionados dentro da criação rosiana no conto:

girava a poeira brancada, feito moído de gesso ou mais cinzenta, dela se formavam vultos de seres, que a pedra copia: o goro, o onho e o saponho, o ôsgo e o pitôsgo, o nhã-ã, o zambezão, o quibungo-branco, o morcegaz, o regonguz, o sobre-lobo, o monstro homem (ROSA, 2006, p. 430).

Bizzarri, supondo que as expressões da passagem acima fazem parte de imaginações populares do sertão ou de Minas Gerais, solicita ao autor alguns dados complementares para caracterizar o trecho indicado de forma mais clara. Rosa, no entanto, esclarece que tais vocábulos indicam formulações propositais utilizadas para despertar a percepção do leitor sensível, “sugerido pelos vultos que o vento parece formar com a poeira calcárea, estranhissimamente, naquele desolado lugar” (ROSA, 2003, pg. 84)

As referências da geografia e dos aspectos da rocha calcária vinculam-se a elementos da mitologia ocidental ou indígena absorvidos por Rosa, que buscou sugerir uma nova percepção ao leitor. Assim, ainda sobre a passagem anterior, o autor elucida que a figuração dos seres em questão diz respeito a representações imaginadas na “poeira espectral” (ROSA, 2003, pg. 84), utilizadas a partir de alguns elementos básicos da mitologia. Assim, o *nhã-ã* faz referência ao “anhangá”, o diabo dos índios tupis e guaranis e também o “Nгаа”, o adversário do Criador (do homem e do mundo), a morte personificada, conforme mito na Sibéria; o *ôsgo* diz respeito ao Leviatã, “Sáurio, crocodilão, dragão”; *zambeão* é termo inventado para indicar um possível monstro africano, com referência ao Rio Zambeze; e o *quibungo-branco* é o monstro devorador de crianças, lenda trazida pelos escravos africanos e originários da mitologia bantu (ROSA, 2003, pg. 85).

A “poeira brancada” do calcário – particularizada regionalmente – é entrelaçada por referências universais e mitológicas, para enfim se metamorfosear em “poeira espectral”, fantasmagórica, alcançando ou sugerindo uma carga expressiva de mistério e estranheza ao ambiente cárstico.

Nesse sentido, João Adolfo Hansen, ao observar a presença da indeterminação na criação literária de João Guimarães Rosa, abre uma nova perspectiva interpretativa para a leitura das obras do autor. O crítico literário observa que a integração das referências sertanejas em outros níveis de significação transforma a imediatez realista para sugerir formas indeterminadas, muitas vezes situadas pela natureza mitológica, metafísica ou suprarregional:

Quando lemos Rosa, observamos imediatamente, como disse, a extrema precisão das descrições minuciosas da natureza sertaneja. A precisão minuciosa e acumulada nos obriga a ler os textos devagar, de muito perto, várias vezes, como se o narrador fosse um desses cientistas ironizados na ficção dele, como o naturalista alemão de *O Recado do Morro*; ao mesmo tempo, a minúcia, a precisão e o acúmulo correspondem a uma intensa dissolução do objeto por meio da indeterminação crescente dele como elemento integrado em outros níveis metafóricos de significação metafísica, religiosa, mitológica, filosófica e literária, que produzem a desnaturalização da imediatez descritivo-narrativa e a substituição da objetividade do racionalismo implícito na observação realista pela intuição sem conceito de algo indeterminado (HANSEN, 2012, pg. 124).

Dentro dessa chave interpretativa, a minuciosa descrição realizada sobre o ambiente cárstico em “O recado do morro” e suas referências geológicas, geográficas, botânicas ou culturais, induz a uma relativização de sua função dentro da narrativa. Se as referências ao relevo não são apenas ilustrativas ou regionalizadas, o fundo passa a figurar como objeto intencional para o desenvolvimento do mistério que envolve o recado e para além da realidade dos fenômenos observáveis.

A partir do que foi apresentado até aqui, “O recado do morro” também pode ser compreendido dentro do contexto artístico que passa a problematizar o próprio conceito do “real”. Ao recusar os padrões normativos da forma clássica e realista de representação, Guimarães Rosa adota, também, a concepção da literatura moderna, alternativa interpretativa ainda pouco explorada pela crítica rosiana. Segundo tal linha crítica, as opiniões verdadeiras (tais como as certezas dos cientistas naturalistas) permanecem em suspensão. E o descompasso entre a realidade e sua representação deixa um espaço aberto para a imaginação do leitor, “aquém e além” dos modelos representativos, como colocado por Hansen (2012, pg. 127).

4 O bafó sem tempo da Gruta do Maquiné

Ainda em “O recado do morro”, ao fim da viagem e encaminhando para o final do enredo, a canção entoada por Laudelim Pulgapé desperta grande emoção em todos os presentes no Hotel do Sinval, localizado no vilarejo onde ocorre a Festa do Rosário. Mesmo sem compreender as palavras cantadas, o mais comovido pela melodia é Seo Alquiste, que a percebe a partir de um pressentimento diferenciado. Tal sensibilidade faz

o leitor lembrar do início da estória, quando o estrangeiro se depara com Gorgulho e intui algo poderoso, apenas por sentir o “acalor” presente na voz do receptor do recado.

O *calor* indeterminado ressurge ao final da estória através da melodia da canção de Laudelim, assimilada por Alquiste: “aquele [que] pudera perceber o *profundo do bafo*, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (ROSA, 2006, p. 460, grifos nossos). A força da melodia do cantador e seu *acalor*, ou *seu profundo bafo*, é acompanhado pelo verso que *transmuz*, ou seja, que transmite/traduz aquilo que vem da “pedra das palavras”, uma linguagem que é indeterminada, originária da natureza.

Os versos da canção narram o ato de traição de sete guerreiros que tentam matar seu Rei. Apesar da sensibilidade demonstrada pelo “estranja”, logo depois da execução da música e com o auxílio da tradução dos amigos, sua interpretação acaba por vincular o poema a elementos eruditos, associados ao modelo medieval da literatura dinamarquesa:

(...) pois o senhor Alquist queria comentar muito, em inglês ou em francês, ou mesmo em seus cacos de português, quando não se ajudando com termos em grego ou latim. – “Digno! Digno! Como na saga de Hrold filho de Helgi, Hrolf o Liberal: ainda era menino, quando Helgi morreu, e ele subiu ao trono da Dinamarca...” Referia: – “Ah, está em Saxo Grammaticus! Ou quando o outro, Hrolf Kraki, entrou na peleja: foi como um rio estua no mar – ele simultâneo, a todo átimo pronto na espada, qual com os bífidos cascos o veado se atira... Está em Saxo Grammaticus...” (ROSA, 2006, p. 460-461).

Ao aproximar a canção de Laudelim ao contexto da literatura medieval e ao Saxo Grammaticus, Seo Alquiste volta a recorrer a uma forma de determinação do significado em questão e confere um sentido plausível e racionalizado para a forte sensação que a melodia transmitia. Sob as lentes do cientista, os versos traduzidos pareciam dizer sobre o “nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e que os cegos vendem pelas estradas” (ROSA, 2006, p. 460). A partir dessa interpretação, a matéria imaginária dos versos de Laudelim é percebida como oriunda da matéria histórica do mundo medieval que, por algum mecanismo de comunicação cultural, encontra-se difundida também na “realidade” do sertão.

Nessa altura, enquanto Seo Alquiste e os demais letrados permanecem no hotel, Pedro Orósio já caminha com Ivo Crônico e outros seis companheiros em direção ao Saco-dos-Côchos, onde participariam de uma festa. Com a melodia ainda na cabeça, Pedro segue o trajeto cantando “aquela cantiga do Rei [que] não saía do raso de sua ideia” (ROSA, 2006, p. 652). Esse momento é crucial, pois Pedro começa a relacionar de forma mais direta a canção de Laudelim com a rede de recados formada até ali e ao seu próprio destino. “*A viagem foi de noite/por ser tempo de luar:/Os sete nada diziam/porque o Rei iam matar./Mas o rei estava alegre/e começou a cantar...*” (ROSA, 2006, p. 458, grifos do autor).

Após ouvir o poema de seu amigo Laudelim e rememorar a viagem antecedente, Pedro Orósio tenta catar os cacos que compõem o sentimento de angústia, enquanto caminha com seus companheiros, recordando-se instantaneamente da Gruta do Maquiné, visitada ao início do trajeto da comitiva. A gruta com seus salões encobertos, seus enfeites e cores e “tantos formatos de sonhos” – era só encantamento: “ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte do que o juízo de cada um” (ROSA, 2006, p. 397).

O calor indeterminado ou o bafo profundo sentido por Alquiste, tanto na conversa com Gorgulho, como na audição da canção, surge agora também para o “escolhido” Orósio. No momento decisivo, seu desejo maior é entrar novamente dentro da Gruta do Maquiné em busca de algo ainda desconhecido:

Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné (...) e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente (ROSA, 2006, *grifos nossos*, p. 466).

Como elemento do inconsciente, da lembrança vivenciada naquele bafo quente da Gruta, Pedro procura entrar em contato com aquilo que é indizível, inacessível, mas que “se sente”. Lembra-se, então, “como se acordasse de novo num sonho”, daquilo “que nunca soube”, do que ficou encoberto pela realidade aparente durante a viagem. “*Grande Rei, a tua sorte – pode mais que o teu valor?*” (ROSA, 2006, p. 465).

Assim, ele finalmente percebe a dimensão dos elementos de indeterminação tão recorrentes em todo o percurso e percebe que o recado do Morro se dirigia a ele. “*Vieram todos de parilha... O Rei... E em eles*

tremeram peles... A sina do Rei é avessa...” (ROSA, 2006, p. 466). Ao ganhar a forma artística na canção de Laudelim e ao ser cantarolada também por Pê, a mensagem acaba por ganhar um estatuto mais ordenado e percebese, enfim, a força do recado: “Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?!” (ROSA, 2006, p. 466). Ao entrar em contato com o indizível, com o fundo extrarracional, ou o bafo subterrâneo do inconsciente, o herói, em tempo, age a favor de seu destino e boicota os companheiros traidores, depositando o inimigo “no centro do chão”.

Como vimos, as modalidades de deslocamentos espaciais em “O recado do morro” colocam em evidência dois modelos contrapostos de significação/representação. A ciência tradicional, exemplificada pela ótica dos naturalistas que percorreram grande parte do interior brasileiro ao longo do século XIX, é personificada por Seo Alquiste na novela e indica o grau de objetividade na apreensão e representação da natureza, uma ciência que deseja “remedir cada palmo de lugar” do mundo. Contudo, o deslocamento mais importante da narrativa é produzido pelo movimento da linguagem e do imaginário que carrega a dimensão oculta do recado, presente em toda a novela. Os índices de indeterminação alcançam aí alto teor de intensidade, visto que o discurso se origina do Morro, ou seja, da própria Natureza, “exterior e anterior à própria humanidade”, como observou Bento Prado Jr (PRADO JUNIOR, 1985, pg. 212).

Sem a luz da razão, mas providos de sentidos apurados, o surdo, o débil, a criança, o andarilho e outros “loucos rosianos” enriquecem o recado, por meio da oralidade, até chegar à voz do personagem Laudelim Pulgapé, o poeta local. Ao acaso e por livre associação de ideias (a respeito de “um rei e seus cavaleiros”, “traição”, “destino” e “morte”), o recado, ao invés de perder significado à medida que é recontado, ganha sentido clarificado, até ganhar forma sintética e artística na composição de uma canção ao final da narrativa.

5 Do Morro da Garça à terra de Diadorim: comentários finais sobre a ontologia da paisagem em Guimarães Rosa

“Por tantas serras, pulando de estrela em estrela”, como ao final de “O recado do morro” (ROSA, 2006, p. 467), transpomos a análise desta última seção do artigo, por obra literária (do *Corpo de Baile* ao *Grande*

Sertão: veredas) e por unidade de paisagem. As personagens também são outras, contudo, a relação *paisagem-texto* mantém aqui o habitat do mistério e indeterminado: saindo do bafo intuitivo da Gruta do Maquiné e dos significantes de um Morro que dá recados, em direção às “neblinas” do gigantesco afloramento rochoso da Serra do Espinhaço.

Faremos esse trajeto enquanto um comentário final para a formulação que construímos até aqui, como uma viagem entre as duas obras e paisagens. Isso porque uma particularidade geográfica, em especial de *Grande sertão: veredas*, evoca uma espécie de amálgama humano/não-humano/extra-humano entre a personagem de Diadorim (“Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma”) e a paisagem física da Serra do Espinhaço, que é geograficamente sua terra de batismo (a cidade de Itacambira).

Geograficamente, o caminho entre Cordisburgo, passando por Morro da Garça, até chegar a Itacambira, apresenta uma miscelânea de paisagens. Entre cerrados, áreas de matas, pequenos morros e breves afloramentos de rocha, surge nesse itinerário a inconfundível fisiografia da Cadeia do Espinhaço. O sertão da bacia do Rio São Francisco se colore com as formas geomorfológicas da Serra como se estivessem sendo misturadas, amalgamando dois patrimônios ambientais e culturais em Minas Gerais. Próximo a Itacambira, vagando por cima de alinhamentos rochosos, avistam-se as casinhas da cidade incrustadas na paisagem e o maciço quartzítico como que distribuído em pequenas porções expostas de rochas, beiradas por vales verdes, rios mais sinuosos e, lá embaixo, centralizada, a Matriz de Itacambira, singela e imponente, onde Diadorim “foi levada à pia. Lá registrada, assim” (ROSA, 2001, p. 620).

Reinaldo-Diadorim, “assim meio singular, por fantasma” é o grande “segredo” de *Grande sertão: veredas*, que incorpora as perguntas sem respostas da trama, sendo não apenas o objeto de amor impossível de Riobaldo, mas, sobretudo, uma “condensação enigmática dos procedimentos de indeterminação” da narrativa, para lembrar novamente a abordagem de João Adolfo Hansen (2012). Para Hansen, Diadorim mobiliza “uma ausência que fundamenta e determina a duplicidade da memória de Riobaldo” (HANSEN, 2012, p. 126), que o lembra e o perturba com os temas do diabo, do homem, da violência guerreira, da homossexualidade, da duplicidade.

Além disso, é Diadorim quem ensina Riobaldo a “apreciar essas belezas sem dono” (ROSA, 2001, p. 42), de uma natureza sem proprietário

e não domesticada. Seus olhos se transfiguram em colorações verdes, “como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (ROSA, 2001, p. 305); sua voz carrega o ianso do vento que traz o cheiro de alguma chuva, ou que lembra o “chiim dos grilos” e os “sapos sorumbando” (ROSA, 2001, p. 305). *Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza* (ROSA, 2001, *grifos nossos*, p. 172).

Centralizada nos abismos da Serra do Espinhaço, Itacambira internaliza as origens telúricas de Diadorim entre os afloramentos minerais de uma paisagem grandiosa e silenciosamente modelada, cuja etimologia estimula alguns dos signos geológicos e efluências vindas da terra e das pedras: ita-acambira, o forçado de ferro, o compasso, a tenaz; ou itacam-bir, pedra de dorso empolado; ou ita-caá-bir, a pedra pontuda que sai do mato (TONDINELI, 2013, p. 4).

A nebulosidade da Serra, suas feições geomorfológicas disformes e absolutamente encantadoras, a força e vivacidade do processo geotectônico subterrâneo, somados a uma intensa biodiversidade abrigada por seus “campos rupestres de altitude” (GONTIJO, 2008), são elementos que se destacam frente à imensa “dessemelhança” da Cadeia do Espinhaço em relação às outras ambiências físicas descritas na obra de Guimarães Rosa. Portanto, nossa sugestão é de que, se há na obra de Rosa uma marcante “transformação da imediatez realista para sugerir formas indeterminadas” (HANSEN, 2012, p. 126), como abordamos anteriormente, existe também uma envolvente sinergia entre a irradiação mineral da Serra do Espinhaço – um imenso corpo rochoso e biodiverso – e o berço telúrico de Diadorim – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 2001, p. 125).

Neste sentido, incrustado entre grandes blocos rochosos, arranjos fitofisionômicos de campos rupestres e misturados à matriz do centro da cidade, o relevo regional do entorno de Itacambira provoca perplexidade quanto à relação entre os dobramentos geológicos – com suas feições disformes como uma grande “espinha” que liga Minas à Bahia – e a personagem emblemática de *Grande sertão: veredas*.

Tais caminhos levam a compreender e confirmar aquilo que o trabalho de Érico Coelho já havia avaliado sobre a constelação geodésica planejada na obra rosiana (COELHO, 2011). A consistente pesquisa do autor instiga a compreender as relações orográficas do livro *Corpo de Baile*, como um corpo literário “emissor/receptor dos recados da natureza (...) entre as saliências e reentrâncias do relevo percorridas pelas viagens das

personagens” (COELHO, 2014, p. 131). Se “a paisagem se metamorfoseia numa mitologia em relevo” (COELHO, 2014), as “neblinas” de Diadorim (“Diadorim é minha neblina...”), por sua vez, manifestam-se “muito misturadas” ao imenso corpo rochoso da Cordilheira do Espinhaço.

E, se, por um lado, a *natureza do segredo* de Diadorim no *Grande sertão* de Rosa é vinculada a partir da concepção do segredo trabalhada por Jacques Derrida, ou seja, aquilo que é heterogêneo em relação ao “escondido”, ao “obscuro”, ao “noturno”, ao “invisível”, ao “dissimulável”, até mesmo ao “não-manifesto em geral”, portanto como algo que também não é “desvendável” (SOARES, 2014); por outro lado, os caminhos pela Serra do Espinhaço também apontam para o *segredo da natureza* da geografia física e humana, contorcido pela linguagem rosiana a ponto de assumir um ponto de vista próprio e de ativar a função literária da paisagem na trama, assim como em “O recado do morro”.

Esse último caso, feito como uma digressão final neste artigo, se torna exemplar na medida em que mimetiza os argumentos propostos aqui, já que a *natureza do segredo* de Diadorim carrega o procedimento da indeterminação da ficção rosiana, por um lado; e, por outro, o *segredo da natureza* – que atua, agencia e enuncia – é irradiado pela coreografia de uma paisagem exuberante enunciada pela geografia física e humana dos *Gerais*.

Assim, na amálgama poético-linguística de Guimarães Rosa, onde “tudo é humano” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007; 2015) e encontra seus referenciais no “mato” (HANSEN, 2012) e nas paisagens dos *Gerais*, tudo também tem “enunciação” (FOUCAULT, 2008): do rio que tem “afã” e “espuma próspero”, dos tombos das cachoeiras, do cio da tigre preta, da gargaragem de onça, da garoa que rebrilha, do céu que embranquece, dos pássaros que calculam o giro da lua, da canguçu mostra que pisa em volta, do cheiro de campos com flores, cigarras em bando debaixo de um tamarindo sombroso, o frio que geia em costas de boi e nos telhados das casas, do céu azul vivo, igual um ovo de macuco, dos ventos em punhados quentes de não deixar se formar orvalho...⁶

Conforme foi possível descrever ao longo deste trabalho, a ficção rosiana evidencia – como nos exemplos de “O recado do morro” e *Grande sertão: veredas* – que a perspectiva da paisagem dos *Gerais* brota extravagantemente “do quem das coisas”, seja do bafo da Gruta do Maquiné, ou da voz e do recado do Morro da Garça, passando pelas formas

⁶ Parte dessas ideias está contida em uma das passagens de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001, p. 42).

humanizáveis do relevo cárstico de Cordisburgo, até o movimento das “neblinas” dissimuláveis da Serra do Espinhaço.

Por fim, como desfecho dessas reflexões sobre as contorções que “liberam as línguas” e permitem uma subversão da agência e ontologia da paisagem em Guimarães Rosa, vale recuperar a seguinte enunciação presente na primeira página de “O recado do morro”: “*Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase*” (ROSA, 2006, p. 389, *grifos nossos*). Ao tencionar uma *paisagem-linguagem*, a formulação ficcional de Rosa posiciona o leitor num labirinto, onde o S que começa a “grande frase” do *texto* ficcional é profundamente entrelaçado aos caminhos de uma (geo)grafia zigzagueante⁷. Assim, grafado no solo em formato sinuoso, o movimento da escrita rosiana serpenteia textualmente “recados”, ouvindo as emanações humanas e não-humanas do “ocre da estrada”, do chão, da terra e da geografia dos *Gerais*.

Referências

COELHO, Érico. “Orografia cenográfica (um mapa)”: a música das montanhas em Corpo de baile, de João Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 23, n. 2, p. 119-134, dez. 2014.

COELHO, Érico. *Rumo a rumo de lá*: atlas fotográfico de Corpo de Baile. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ESCHWEGE, W.L. Von. Quadro Geognóstico do Brasil e a provável rocha matriz dos diamantes. *Geonomos*, 13 (1,2): 97-109, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HANSEN. João Adolfo. A imaginação e o paradoxo. *Floema* - Ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GONTIJO, Bernardo. Uma geografia para a Cadeia do Espinhaço. *In: Megadiversidade*, Volume 4, n. 1-2, p. 7-15, 2008.

⁷ Em grande medida, tais apontamentos seguem a bela visada crítica de José Miguel Wisnik (1998).

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. Revista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PRADO JUNIOR, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: PRADO JUNIOR, Bento. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: M. Limonad, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Ed. comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SAADI, A.. A geomorfologia da Serra do Espinhaço em Minas Gerais e de suas margens. *Geonomos* 3 (1): 41-63, 1995.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

SOARES, Claudia Campos. Grande sertão: veredas e a impossibilidade de fixação do sentido das coisas e da linguagem. In: *O eixo e a roda*: v. 23, n. 1, p. 165-187, 2014.

TONDINELI, Patrícia Goulart. Viagem pelo sertão rosiano: estudo toponímico de *Grande sertão: veredas*. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

VALADÃO, Roberto; SILVEIRA, José. 'Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura' – as migrações da água sob nossos pés. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1 e 2, p. 16-39, jan./dez. 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n.3, p. 160-170, 1998.

Recebido em: 20 de julho de 2021.

Aprovado em: 17 de dezembro de 2021.



A comicidade em *Casos do Romualdo*, de João Simões Lopes Neto

The Comicity in Casos do Romualdo, by João Simões Lopes Neto

Maikely Teixeira Colombini

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

maikelycolombini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5380-0106>

João Claudio Arendt

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

joaoarendt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2587-2521>

Resumo: Este artigo detém-se, em um primeiro momento, na análise de possíveis aspectos do riso ligados à comicidade na obra *Casos do Romualdo*, do escritor João Simões Lopes Neto (1865-1916). Para tanto, entre outras, toma como suporte teórico a obra *Comicidade e riso* (1992), de Vladimir Propp. Em seguida, analisa o fantástico a partir de alguns traços da comicidade. O que se observa, de um modo geral, na obra, é um personagem contador de casos que tenta se fazer convincente em suas histórias, mas que acaba provocando o riso. Percebe-se, também, que há uma desconstrução da imagem mítica do gaúcho, e Romualdo torna-se uma figura caricata.

Palavras-chave: comicidade; literatura fantástica; João Simões Lopes Neto; *Casos do Romualdo*.

Abstract: This article focuses, at first, on the analysis of possible aspects of laughter linked to comicity in the work *Casos do Romualdo*, by writer João Simões Lopes Neto (1865-1916). For that, among others, it takes as theoretical support the work *Comicidade e riso* (1992), by Vladimir Propp. Then, it analyzes the fantastic based on some of the comic features. What is generally observed in the work is a storyteller character who tries to make himself convincing in his stories, but ends up causing laughter. It is also noticed that there is a deconstruction of the mythical image of the gaúcho, and Romualdo becomes a caricatured figure.

Keywords: comicity; fantastic literature; João Simões Lopes Neto; *Casos do Romualdo*.

Há tempos, a estética propicia a compreensão do mundo pelo seu aspecto sensível. Em suas *Preleções* sobre a história da filosofia (1974, p. 149), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) aborda a arte como emanção da ideia absoluta e dá como sua finalidade a representação sensível do belo. Ele assinala, ainda, que o conteúdo da arte é a ideia representada em uma forma concreta e sensível, opondo-se ao que é abstrato e simples, ou seja, ao que não encontrou ainda a forma absoluta.

Conciliar a ideia e a representação sensível é função da arte, segundo Friedrich Hegel. No entanto, a não correspondência entre os objetos do mundo à nossa volta e as representações que fazemos deles podem provocar o riso. Em artigo intitulado “O riso como denúncia social”, Neusa Anklam Stiel assinala que nem tudo é objeto de riso. Para ela, “o homem ri do que não é comum e habitual, de situações constrangedoras com as quais não se envolve afetivamente, do que foge dos padrões e das falhas humanas” (STHIEL, 2014, p. 1). Para Propp, por sua vez, a comicidade decorre de uma contradição entre forma e conteúdo, aparência e essência (PROPP, 1992, p. 172). Nesse sentido, seria possível afirmar que a comicidade não se presta à representação? Será que ela encontra uma forma apropriada na literatura?

Originalmente publicada sob a forma de folhetim, a obra *Casos de Romualdo*, do sul-rio-grandense João Simões Lopes Neto, contém diversos traços da comicidade. Cabe, em um primeiro momento, estabelecer a especificidade do cômico, sem perder de vista a sua importância para a arte. Vladimir Propp, em *Comicidade e riso* (1992), procura, entre outras coisas, compreender a natureza do cômico, partindo do princípio de que o cômico e o riso não são algo abstrato. Aliás, ele recusa qualquer definição abstrata ou o enquadramento do cômico como problema estético ou filosófico.

Em livro que se intitula *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* (1987, p. 31), Davi Arrigucci Jr. assinala que, muitas vezes, a literatura brasileira foi beber na fonte da tradição oral, como é notório, entre outros escritores, em João Simões Lopes Neto. Já em *História concisa da literatura brasileira* (2015, p. 225), Alfredo Bosi afirma que Simões Lopes é o patriarca das letras gaúchas: [...] é o caso limite de uma tradição ou cultura que se encarna em uma sensibilidade riquíssima sem perder nem desfigurar (ao contrário, sublinhando) seus traços específicos. É o caso mais feliz de prosa regionalista no Brasil antes do Modernismo (BOSI, 2015, p. 226).

Na “Introdução” dos *Casos de Romualdo*, o diálogo que o narrador estabelece com o seu destinatário, representado no texto, instaura efeitos específicos. O narrador-personagem busca convencer o leitor de seu ponto de vista. O diálogo direto traduz de certa maneira o desejo do narrador de

trazer o narratário, receptor empírico dos textos, para a história, tornando-o sujeito ativo. Exemplo disso é o que, “N’O Primeiro Caso”, João Simões Lopes Neto escreve:

Eu, de mim, ignoro quem foi Romualdo. Contados os seus casos na prosa chata que se vai ler, muito perdem do sabor e graça originais, guarde porém o leitor a essência da historieta e repita-a, - por sua vez: recorte-a, enfeite-a com o brilho do gesto e da dicção, acrescente um ponto a cada conto..., e terá presente, imaginoso, criador, inesgotável..., serás tu próprio, leitor, o Romualdo, redivivo... (LOPES NETO, 1988, p.198)

Espera-se que o leitor compreenda o universo da narrativa e atue nele, e para além dele. É preciso sentir e interagir com aquilo que é lido, processando as informações. A leitura não é um trabalho passivo; logo, o leitor, figura central da leitura, deve ser atuante. Pouco importa se o leitor vai aumentar um ponto quando contar o conto, pois o que vale aqui é o sentido da história. O narratário é “quase” um personagem capaz de avaliar a importância dos fatos. Ele transforma-se no próprio Romualdo, contador de casos.

É como se, por meio desse tipo de diálogo, o narrador buscasse uma identificação do narratário com os seus valores, o que garante, de certa maneira, não só uma aproximação em relação ao posicionamento do narrador, mas, também, a verossimilhança da narrativa. É interessante notar a relação que se estabelece entre o emissor e o interlocutor. Vejamos:

Leitor!

Entendamo-nos desde já:

E’ possível (o autor ignora-o), que haja coletânea semelhante, anterior, nacional; se existe, para melhor bem, que supere a atual no conteúdo e na forma!

Em assunto de produto de populário (folk-lore diz-se, elegantemente, nas altas letras...), o registro comporta o pueril do conto, o esborcinado do dizer e a ingenuidade do ouvinte.

O merecimento deste livro subsiste na paciência com que foi ele coligido; falta-lhe relevância artística, é certo; fora porém crueza destroçá-lo por esse pecado.

Destinado à leitura entre golpes de cousas sérias, aos homens graves entediará; pois – e lhes não advirá mal, por isso –, demo-lo então aos frívolos e, destes, aos mais elevados: às crianças.

Patranhas por patranhas... que se não diga que até nisso falta-nos prata em casa! ... Fica entendido, pois não?

(LOPES NETO, 1988, p. 195)

Como se vê, o narrador, *a priori*, já propõe que haja um entendimento entre ele e o leitor. E para isso, espera-se que o destinatário esteja aberto às possibilidades de recepção da obra. O texto literário, que é objeto da literatura, reúne elementos que podem exigir uma interferência ativa do leitor em determinado momento da leitura. Cabe ao narratário compreender o projeto literário do narrador e se posicionar de maneira positiva diante dele, tendo em mente que as potencialidades de interpretação são maiores quando o interlocutor aceita esse novo lugar dentro do texto. João Simões Lopes Neto subverte os conceitos tradicionais de recepção da sua obra e, na introdução dos *Casos*, o narrador já delinea o perfil que ele espera do seu leitor.

Há escritores que negam normas ou formas preestabelecidas e, muitas vezes, cabe ao leitor a responsabilidade de reconhecer o gênero a que a obra filia-se. É um exercício válido pensar em que medida o autor afasta-se ou se aproxima de modelos. A teoria estético-recepcional, de Hans Robert Jauss, também se coloca como uma proposta interessante, visto que valoriza a participação do leitor como construtor dos sentidos do texto. Mais do que apreender sentido e forma da obra literária, a teoria de Jauss trata os gêneros com reflexos na própria localização dos escritores na história da literatura.

Cândida Vîlares Gancho, em livro que se intitula *Como analisar narrativas* (1998, p. 5), assinala que o gênero “é um tipo de texto literário, definido de acordo com a estrutura, o estilo e a recepção junto ao público leitor ouvinte”, o que nos faz pensar que, tal qual Hans Robert Jauss, Gancho estima o leitor e sua possível contribuição para a construção dos sentidos de um texto.

Segundo Propp (1992, p. 31), existem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir. Se a obra de arte precisa convencer a alma em primeira instância e nem todas as pessoas são capazes de a apreciar, espera-se a ingenuidade do ouvinte como premissa para que o narratário exerça com talento a sua nova função. Nos *Casos*, Romualdo tenta parecer persuasivo, porém, nunca convence. Logo, compete ao leitor ingênuo (ou ao leitor que não é ingênuo, mas aceite essa condição) legitimar a narrativa.

A forma como o narrador encerra a sua introdução é bastante sugestiva: “Patranhas por patranhas... que se não diga que até nisso faltamos prata em casa! ... Fica entendido, pois não? (LOPES NETO, 1988, p. 195). No *Dicionário Brasileiro Globo* (1998), patranha é definida como narração ou história mentirosa, grande peto. Ou seja, o narrador, de antemão, evidencia que os seus casos não passam de invencionices. Calha ao leitor, portanto, adentrar a narrativa tendo essa particularidade em mente. Em “Caçar com velas”, lê-se:

É que eu tinha uma especialidade – mas que especialidade! – só, somente vendia peles de onças, muito bem tiradas com rabo, cabeça e garras – tudo perfeito, sem um talho, sem um furo, sem um buraco! Todos podem matar – e alguns, matam – onças a tiro, como eu; mas por melhor que seja esse atirador, ele estragara – sempre – o couro da presa, porque usa balas ou balins ou, pelo menos, chumbo grosso. Eu, não: só empregava... Esperem um pouco. Parece até que tomava a minha caça em urupuca, inteirinha, sem um arranhão, e esfolava-a tranquilamente, como se depenasse um perdigão. (LOPES NETO, 1988, p. 219)

O ato de “contar vantagem” é muito presente nos *Casos do Romualdo*. Em “A Tetéia”, vê-se: “Para distrair as mágoas e variar de comida e emoções, andei caçando veados para outro rumo; marrecas, nos banhados; quatis, tatus, etc.; e fiz várias batidas num tigre fugido de gaiola, que não apareceu nunca, talvez assustado da minha fama” (LOPES NETO, 1988, p. 236). Em vários momentos, Romualdo vangloria-se, e o seu narrar aproxima-se de histórias de pescador, às quais a mentira confere um toque de fantasia e exagero. Ele apresenta-se como um homem bom, piedoso e corajoso – não teme cobras, onças e tubarões –, mas nos seus casos não há testemunhas para as histórias mais mirabolantes: ou elas não estão presentes, ou elas já morreram.

Para obter o reconhecimento de quem o ouve, Romualdo, em seus devaneios, revela-se um exímio contador de histórias orais, e sua prosa assemelha-se a uma conversa fiada. Alguns casos apresentam, no início, uma moral ou ditado popular que traz ensinamentos. Engraçada não é a mentira em si, mas a tentativa de Romualdo de tornar a mentira verdade.

O olhar de Romualdo reflete muito bem a posição de um narrador-personagem, ou, ainda, a forma como esse representou o que viu. Muitas vezes, incapaz de reconhecer as coisas como elas verdadeiramente foram, Romualdo, com o seu olhar instigante, apela para a imaginação, cria o seu faz-de-conta, e a comicidade sobressai-se em relação ao que se vê por ver. As estórias de Romualdo são absurdas e, por isso mesmo, engraçadas, distraindo o leitor.

A necessidade que o personagem tem de parecer convincente é exatamente o que o torna cômico. Segundo Propp (1992, p. 100), há casos em que aquele que é feito de bobo parece não ser culpado, ainda que todos riam dele. Se há um esforço de enganar e fazer o leitor de bobo, ele é em vão. Propp assinala, ainda, que “outro domínio no qual o fazer alguém de bobo constitui o sustentáculo principal da trama é o do folclore cômico e narrativo” (1992, p. 100). O narratário permanece ao lado de Romualdo como quem dá créditos ao que ele narra, mesmo sabendo que não são

histórias reais. Há, nos *Casos do Romualdo*, um humor popular que ninguém contesta. Em “Sou Eu, o Homem!”, temos:

É no geral sestroso e dado a pôr em dúvida o que com outrem se passa o indivíduo mal-andado por este mundo de Deus.
Que pode saber do que vai – além – o homem que nunca – daqui – moveu-se, mesmo a passo de cágado?
Por isso sou mirado, eu, Romualdo, por esses tais, com um olhar parado, dentro do qual as dúvidas galopam...
É admissível, afinal, e eu perdôo-lhes: pois se eles – nunca – viram nada!
Cada um viveu como um toco plantado no terreiro... como soleira de porta... como parafuso de dobradiça! [...]
Dos meus verdadeiros – casos, posso citar inúmeras testemunhas... infelizmente quase todas mortas e as restantes morando longe; há mesmo algumas cujos nomes esqueci, mas cujas fisionomias guardo nos escaninhos da memória.
Como neste assunto não sou obrigado a reger-me pelo Código do Comércio, que exige lançamentos por ordem de datas, irei consignando os meus depoimentos, conforme se me forem eles apresentados.
E se, apesar das minhas afirmativas, pretender alguém pôr em dúvida os meus casos, peço a esse alguém que suspenda o seu juízo. Suspenda-o e consulte-me.
(LOPES NETO, 1988, p. 199)

O riso surge quando o sujeito que ri percebe a necessidade que o narrador tem de dar fundamento às suas histórias. Romualdo admite que muitos duvidam das suas aventuras, mas ele tem língua, e os “acontecimentos sobram”. Em obra que se intitula *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1994, p. 198), Walter Benjamin assinala que “quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”. Romualdo, no entanto, contraria essa expectativa, pois, como ele mesmo diz, é um mal andado.

Quanto à seleção lexical, nos *Casos*, chamam atenção os vocábulos que pertencem ao campo semântico da incerteza, como: “dúvida”, “testemunhas” e “depoimentos”. Simões Lopes Neto, ao fazer tal escolha, selecionou palavras que reforçam a inverossimilhança. Mesmo que suas histórias não convençam, Romualdo suscita a simpatia do leitor ao se propor a não enganar quem o ouve, mas apenas divertir. Não se trata aqui de um espertalhão astucioso, mas de um sujeito que narra balelas divertidas.

Em relação à mentira, Propp pergunta: “por que e em que condições é cômica a mentira dos homens?” Para o autor, existem dois tipos de mentira:

no primeiro tipo, “o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade; no segundo, a finalidade é divertir (1992, p. 115). A esse tipo pertencem os *Casos do Romualdo*. Não há consequências trágicas por conta das mentiras do narrador. Vejamos:

Já em rapaz eu ouvira falar numa raça de tatus-rosqueira, porém, punha minhas dúvidas nessas histórias. Passaram-se os anos, caminhei muito, muito, aconteceu-me muito, mas de tatu-rosqueira, nada! Pois dessa feita, no Rincão das Tunas, vi, do outro lado do rio Camaquã, com estes, que a terra há de comer, vi... e se me fosse contado não acreditaria.
Periga a verdade, mas lá vai, e, demais, estavam presentes o capitão Felizardo, já falecido, o licenciado Silvinha (que perdi de vista), além dos peães, sem falar nos cachorros, por sinal bons tatuzeiros.
(LOPES NETO, 1988, p. 209)

Em “O Tatu-Rosqueira”, Romualdo apropria-se de expressões redundantes que reforçam uma ideia, como na expressão popular, “vi com estes olhos que a terra há de comer”. O narrador-personagem informa os nomes dos envolvidos e dos lugares. Ou seja, pessoas e lugares não são referidos genericamente. A mesma riqueza de detalhes pode ser observada em “Quinta de São Romualdo” e “A Tetéia”, respectivamente:

E cada desgraçado que chegava, como saudação, tocava-me uma peça de realejo; e quando foi de noite, todos eles, de combinação – eram cento e cinquenta e três – resolveram fazer-me uma surpresa, e todos a um tempo, como um furacão que desaba, manobraram uma serenata sem fôlego, que durou da uma às três horas da madrugada”. (LOPES NETO, 1988, p. 203)

E assim, de enfiada, foram-se os cem cartuchos que eu trazia: cem perdizes em meia hora. E note-se que eu errei dois tiros e cinco cartuchos falharam.

[...]

Pois fui, sozinho: eu e minha faca de mato; apenas por segurança, para ter o alarme certo, levei um gato num cesto, porque o gato é um animal muito elétrico e de longe já sente a catanga do tigre, e dá logo sinal que não engana, nunca. Se é de dia, fica de pelo eriçado e duro, como arame, e mia duma forma muito particular; são dois miadinhos curtos e um comprido, dois curtos e um comprido; se é de noite, apenas bufá e lambe as barbas, ficando então o pelo fosforescente, como vaga-lume. É claro, pois, que quem leva gato não corre o risco de ser surpreendido por tigre; muito antes deste aproximar-se já o caçador está avisado e tem tempo de sobra – de preparar-lhe a espera.
(LOPES NETO, 1988, p. 235-236)

Aqui, Romualdo é específico quanto ao número de gringos que chegou à sua Quinta e ao tempo que durou a serenata. Em “A Tetéia”, ele é bem claro quanto à quantidade de perdizes que sua cachorra Tetéia pegou durante a caça, aos tiros que ele errou, aos cartuchos que falharam, bem como ao modo como o gato comporta-se quando percebe a presença de um tigre. Como se vê, a intenção é validar o discurso, mas sem deixar de lado o bom humor. O exagero, próprio da caricatura, é outro elemento que aparece nos *Casos do Romualdo*. Vejamos mais uma vez:

Veio um doutor para salvar-me. Mostrei-lhe a língua, tateou o pulso, rufou-me na barriga e... chamou um colega. Depois os dois chamaram um terceiro, os três, um outro; os quatro, um quinto... Já era uma dúzia deles; vieram mais ainda: cheguei a contar um quarteirão!

Desde a nuca até a sola dos pés, o meu corpo era um mapa geográfico de manchas e vergões, estava todo sanado e empolado de ventosas, inflamado dos sinapismos, lambuzado dos unguentos, queimado dos vesicatórios, encorilhado das embrocações, cruzado das pinceladas...

Na casca consenti tudo: no miolo, nada. Engolir, isso sim, isso é que nem à mão de Deus-Padre nenhum deles foi homem para me obrigar! Certo dia, por doze votos fui considerado ainda vivo, e por treze dado por morto.

(LOPES NETO, 1988, p. 204)

Como se observa na “Quinta de São Romualdo”, o exagero é cômico, dado que desnuda a necessidade que o narrador tem de ser eloquente. Segundo Propp (1992, p. 90), a hipérbole, variedade da caricatura, é um tipo de exagero do todo. Aqui, a repetição, processo de criação da comicidade, reforça as ideias do narrador. Há também exagero em “Uma balda do Gemada”, como se vê a seguir:

Daquele arranco vim à praia, e sempre tocado de espora e rebenque, de pulo, o Gemada atirou-se dentro da balsa, comigo em cima, olé!

O impulso para diante foi tão forte, que a balsa, como uma flecha, deslizou sobre a água e foi, certinha, abicar na outra margem! ...

E conforme lá cheguei, tomei a cravar as esporas no Gemada, e ele, desesperado, arrancou, e, de pulo, atirou-se da balsa para terra...

O impulso para trás foi tão forte, que a balsa desandou sobre a água, e foi certinha, como uma flecha, abicar na margem donde havia saído...

(LOPES NETO, 1988, p. 217)

Mais uma vez, o narrador-personagem exagera, provocando o riso. Romualdo, a fim de narrar a experiência não vivida, recupera pela memória um passado que não existiu. O narrador-personagem de João Simões Lopes Neto é alguém para quem, em muitos momentos, “acionar a memória” suscitando o riso é uma forma de “recuperar o passado”, sem que se perca a “aura”. O riso potencializa a mensagem, e um fenômeno distante parece guardar o frescor do momento presente.

Na tentativa de reconstruir o passado, aqui imaginado, Romualdo inscreve-se na história. Em “O cobertorzinho de Mostardas”, ele narra: “No meu tempo de meninote fui caixeiro na cidade do Rio Grande, que naquela época dava a nota no comércio da província. Como era de praxe, o meu primeiro posto foi o de – vassoura” (LOPES NETO, 1988, p. 229). Por meio de fragmentos e rasuras, o narrador quer fazer crer se tratar de suas reminiscências infantis. Ainda nesse caso, lê-se: “Estava eu olhando para uma caixa de massas italianas e cá de mim para mim perguntando que estranha árvores seria aquela que dava lasanha e macarrão, quando embarafustou porta adentro a mulatinha” (LOPES NETO, 1988, p. 229). Aqui, vê-se quão ingênuo era Romualdo.

Para Propp, determinados aspectos do riso podem ou não estar ligados a determinados aspectos do cômico (PROPP, 1992, p. 27-28). Romualdo revela o lado cômico de sua natureza, porque as suas ações tornam-se objeto de riso para o sujeito que ri, nesse caso, o narratário. Há momentos em que Romualdo parece ingênuo, um objeto ridículo diante do leitor, como o papagaio amarelo do Padre Bento de S. Bento, em “O Papagaio”. Nesse caso, o reverendo resolveu dizer as suas missas sozinho, porque estava farto de aturar sacristães e não queria estragar a sua paciência. Quando entrava a ladainha, o Lorota, papagaio criado na gaiola, respondia com uma vozinha esquisita, porém, muito clara. O padre morreu, Lorota fugiu, e um dia Romualdo estava na Serra e ouviu uma ladainha religiosa. Era Lorota quem puxava a ladainha, e um bando de papagaios cantava. Por lembrar os homens na forma de cantar, particularidade que distingue o animal do meio que o circunda, Lorota torna-se risível. Cabe assinalar que o cômico, sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem (PROPP, 1992, p. 38).

Segundo Maria Beatriz Zanchet, em artigo que se intitula “A sátira menipéia em *Casos do Romualdo*” (2003, p. 789), o fantástico, em “O Papagaio”, opera no fato de, muitos anos depois, o narrador-personagem ter presenciado, na mata virgem, o fato inusitado de ouvir Lorota cantar a

ladainha do Padre Bento. Nas palavras da autora, “o comportamento dos bichos, em tudo semelhante ao das gentes, caracteriza uma transgressão das normas, misturando o sagrado e o profano, o cômico e o sério, numa atitude típica da sátira menipéia” (ZANCHET, 2003, p. 789). Lorota foge à norma, assim como a figueira que, após ser podada, começou a encher Romualdo de espanto:

No ano seguinte, porém, e nos outros, é que a figueira começou a encher-me de espanto, a num e ao vizindário e outras pessoas muitas. Sinto não lhes haver tomado os nomes, mas nem tudo lembra: se tenho tido essa precaução, hoje, com tais testemunhas, entupiria a muitos incrédulos malcriados a quem hei referido este caso. Mas quem mal não pensa, mal não cuida...

Pois esse ano a figueira deu figos e marmelos; no seguinte, pêssegos e ameixas, de repente, só peras; no outro ano, puramente laranjas, depois, apenas figos; em seguida, uvas..., e assim sucessivamente, melancias, cocos, limas, araçás, etc., até que em certa temporada deu umas frutas esquisitas, compridinhas, ressequidas, sem gosto nenhum, nem sumo, e que, bem examinadas, eram quase como penas de aves, até pelo cheiro de galinha, que conservavam... (LOPES NETO, 1988, p. 214)

É curioso pensar o reino vegetal suscitando o riso, pois, como notou Propp (1992, p. 38), a natureza inorgânica não pode ser ridícula, uma vez que ela não tem nada em comum com o homem. De acordo com Bergson (2007, p. 2, apud STHIEL, 2014, p. 2), não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Segundo Zanchet, no caso da figueira, a liberdade de invenção temática adentra o fantástico, a árvore ultrapassa o reino vegetal para incorporar atributos do reino animal e a forma como coloca em prática a experimentação da verdade – com um discurso científico – apela para o cômico e o exagerado (ZANCHET, 2003, p. 788). Em “A Figueira”, não é o enfolhamento esquisito que causa o riso, mas o modo como Romualdo tenta persuadir o leitor com a força de seu convencimento pessoal:

Matutei muito, mas encontrei a explicação do fenômeno. Simplíssimo: a figueira tinha absorvido o suco germinativo de todas as pevides e caroços e sementes que lhe alastravam o chão..., e também o das galinhas mortas que junto às suas raízes foram enterradas... Com a força do sol tudo aquilo grelou dentro da sua seiva. Como a árvore não pôde reagir contra a invasão, antes foi dominada, assim é que começou a dar frutos, na desordem que mencionei. (LOPES NETO, 1988, p. 214)

Pronto, enfim, “convencido”, não cabe ao leitor desconfiar desse fenômeno. Como se vê, não se trata de um discurso sério, sólido, consistente ou profundo o bastante para persuadir o leitor. Para finalizar, o narrador atribui uma característica humana à figueira, que “já não sabia o que fazia; estava como uma pessoa muito velha, de miolo mole, que já não regula. [...] Estava caduca!...” (LOPES NETO, 1988, p. 215). A personificação é um elemento que aparece em vários casos e contribui para o riso. Em “O Tatu-Rosqueira”, Romualdo personifica a jararaca: “o bicho acompanha o seu defunto, ou seja pelo faro, ou pela dor da saudade, com os olhos da alma...” (LOPES NETO, 1988, p. 209). Em “Ataque de marimbondos”, temos:

Reparei então que toda aquela massa escura e movediça dividia-se em lotes, que se não misturavam nem confundiam... Naturalmente povo camoatim ameaçado passou aviso aos vizinhos mais de perto e cada um mandou um destacamento para reforçar a defesa comum. Mas por que não atacavam eles? Por que não caíam sobre o homem, quando se sabe que camoatim não observa cerimônias para travar e ferrão em quem quer que seja? ...
Ao contrário, parecia que eles hesitavam, consultavam-se...
(LOPES NETO, 1988, p. 259).

Como se vê, Romualdo descreve os camoatins de barriga riscada, uns de grande ferrão, como se não fossem marimbondos, mas pessoas. Para ele, os camoatins não atacaram o homem dorminhoco por desconhecem pessoas claras e ruivas. Eles temeram que fosse um mangangá colossal e chamaram os mangangás amarelos para se certificarem. Enquanto isso, o narrador “estava pasmo, apreciando a inteligência daqueles insetos”. Mais à frente, ele narra: “Camoatins e mangangás viram-me, conheceram que eu era patrício – pela cor e pelos cabelos” (LOPES NETO, 1988, p. 260). Interessante é observar como Romualdo confere aos marimbondos atributos como a sagacidade.

Em “Entre bugios”, o narrador exprime que, por imitação do que os homens e mulheres faziam, os macacos, “aprenderam a pelar os pinhões, atirando as cascas para um monte e as amêndoas limpas para dentro dos cestos” (LOPES NETO, 1988, p. 226). Romualdo diz que se viu obrigado a licenciar os macacos: “soltei-os, dando-lhes conselhos e recomendando-lhes juízos” (LOPES NETO, 1988, p. 226). Mais adiante, ele narra:

Estou convencido que se durasse mais tempo o serviço, muitos deles, os mais inteligentes, acabariam, não digo – falando – porém – mastigando – alguma cousinha que se entendesse.

Por exemplo: havia um, que com alguns exercícios já dizia – mual! mual! – o que parece-me que seria – Romualdo –, que era o nome que ele mais ouvia na roda do dia. (LOPES NETO, 1988, p. 227).

Nesse excerto, é possível notar a semelhança do macaco com o papagaio Lorota, ambos ridículos e cômicos por lembrarem os homens na forma como se comportam. Essa semelhança extrapola o universo ficcional, se pensarmos, por exemplo, que há tempos ciência e religião discutem a relação do homem com outros animais. Consoante a teoria da evolução, o homem moderno e o macaco compartilham de um ancestral comum. E o som que os papagaios emitem, imita a voz humana. No conto “Entre Bugios”, Romualdo descreve seu encontro com os símios:

Quando senti que puxavam-me pela aba do casaco... voltei-me, e qual o meu espanto, dando de cara com o bugio, que ria-se e dizia – mual! mual!

Abaixei a arma; ele e não, sempre puxando-me pela aba do casaco, foi-me levando em direção ao vulto que eu descobrira; mais perto vi então que era uma macaca, sentada, com um macaquinho ao colo, dando-lhe de mamar!

O lugar onde ela estava era uma espécie de rancho, mal feito, é verdade, mas mostrando já alguma civilização, havia um porongo d’água pendurado num galho, e, numa forquilha, espetado, um ninho de sabiá cheio de guabijus, parecendo uma fruteira.

O bugio pôs uma mão no ombro da bugia, a outra sobre a cabeça do macaquinho e com a outra bateu no peito, como a dizer:

– Minha mulher! Meu filho!

Oh! senti toda a poesia daquela felicidade! ...

Tirei do bolso o meu lenço de ramagens e dei-o de presente à bugia, dizendo:

– Toma! Faze fraldas para o pequeno!

(LOPES NETO, 1988, p. 227)

É como se Romualdo descrevesse uma cena cotidiana, que se aproxima de uma pintura. A forma como os animais comportam-se, dão-lhes certa humanidade. O “hã, hã, hã” compassado e monótono da macaca leva Romualdo a lembrar-se da cantoria das amas embalando crianças. Não

se trata aqui de um macaco e uma macaca com o seu filhote, mas de um “casal” com o seu “filho”. Em “A enfiada de macacos”, o narrador atribui ao macaco um valor moral próprio do homem. Vejamos uma vez mais:

O último macaco, o capitão, que era portanto o único que tinha a cauda livre, quando o companheiro da frente – o penúltimo, pois – ia entrar para a goela da jiboia... o último macaco, quando isso viu, teve um rasgo de herói, que me comoveu até às entranhas: disse adeus de mão para os dois lados, e, enroscando no pescoço a própria cauda... suicidou-se! (LOPES NETO, 1988, p. 243-244).

Da mesma forma que é possível atribuir características humanas a seres inanimados, o contrário também pode acontecer. O homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca riso, assinala Propp (1992, p. 66). Em “O cobertorzinho de Mostardas”, Romualdo, ao se referir ao patrão, narra: “– Que ele sempre... tratou-me... como cachorro... gaudério! Ih! Ih! Ih!” (LOPES NETO, 1988, p. 230). O cômico da situação é resultado da inversão de papéis das personagens.

Em *Casos do Romualdo*, o riso, de certa forma, também desmistifica o mito do gaúcho-herói, na medida em que a narrativa apresenta um narrador que não pode ser levado a sério. Nas palavras de Neusa Anklam Sthiel (2014, p. 6), o “cômico dos movimentos origina-se nas atitudes, gestos ou movimentos humanos mecânicos e de caráter repetitivo”. É o que se observa em Romualdo, um indivíduo que exprime, de forma repetitiva, o caráter da sua personalidade na forma como se porta, revelando, dessa maneira, o cômico. Segundo Propp (1992, p. 59), o homem possui um instinto do devido, daquilo que ele considera norma, e sua transgressão pode se tornar cômica. Sthiel parece concordar com Propp, pois a estudiosa assinala que, “considerando-se que toda sociedade possui suas regras de convivência e cabe ao homem adaptar-se a estas, se ocorrer, por parte de alguém, um enrijecimento para a vida social, essa pessoa pode tornar-se objeto de riso” (2014, p.6). Romualdo é transgressor, nesse sentido, visto que a consciência moral não o impede de mentir e, quando esse desvio de conduta é percebido como defeito, a falta de correspondência acaba por suscitar o riso.

A Romualdo não cabe o protótipo de grandeza e valentia, tão fundamentais ao mito do gaúcho-herói. Da deterioração dos usos e costumes genuínos do homem gaúcho resultou a presença, na obra ficcional de Simões Lopes, do anti-herói e do herói degradado. O comportamento de Romualdo

revela um sujeito em busca da sua identidade. É como se o narrador-personagem quisesse honrar um passado épico, idealizando o gaúcho, mas as suas mentiras desmascaram-se sozinhas pelo seu teor absurdo. Desse modo, Romualdo e o gaúcho-herói são desacreditados.

Em artigo intitulado “Considerações sobre o fantástico na literatura”, Aguinaldo Adolfo do Carmo mostra o desenvolvimento do gênero fantástico, tomando como base autores como Todorov, Sartre e Lovecraft. O primeiro critica a posição do último, para quem a literatura fantástica é a literatura provocadora do medo (CARMO, 2015, p. 4). Para Todorov, “há narrativas fantásticas nas quais todo o medo está ausente [...]. O medo está frequentemente ligado com o fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV *apud* CARMO, 2015, p. 5-6). Em *Casos do Romualdo*, o medo está ausente, no entanto, é possível analisar o fantástico a partir de alguns traços da comicidade. No caso “Oitenta e sete”, uma mulher deu à luz oitenta e sete bebês fortes e saudáveis, de uma única vez. E cômica é a conclusão a que chegou Romualdo:

Nem a tataravó, nem a bisavó, nem a avo, nem a mãe daquela senhora, nunca tinham tido filhos; de forma que toda a fecundidade, toda a força familiar, tinha passado, acumulada, para a minha comadre... e assim se explica como veio ela, sozinha, a ter, duma só vez, todos os filhos que deviam ter vindo ao mundo repartidos em... pelo menos, cinco gerações! (LOPES NETO, 1988, p. 270)

Dentre as condições necessárias para delimitar o gênero fantástico na literatura, Todorov cita a hesitação “experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31 *apud* CARMO, 2015, p. 6) e a “atitude do leitor quanto à leitura da obra: o leitor não deve admitir uma leitura ‘poética’ e nem ‘alegórica’” (TODOROV *apud* CARMO, 2015, p. 6). Ainda para o autor,

os acontecimentos sobrenaturais que no final da história recebem uma “explicação racional” pertenceriam ao campo do “fantástico-estranho”, e as histórias que “se apresentam como fantásticas” e que no final o sobrenatural é aceito, estão inseridas no âmbito do “fantástico-maravilhoso”. (TODOROV, 2007, p. 51-58 *apud* CARMO, 2015, p. 7)

A “explicação lógica e racional”, que, a todo instante, Romualdo confere aos fatos gera o efeito de humor e, conseqüentemente, o riso. Em seus *Casos*, Romualdo vive em um mundo regido por leis naturais, mas permeado de acontecimentos sobrenaturais. O personagem antecipa-se ao questionamento do leitor e tenta conferir veracidade à narrativa.

O filósofo e crítico francês Jean-Paul Sartre compreende que, se um acontecimento fantástico é inserido num mundo governado por leis naturais, esse acontecimento também se torna natural. Contudo, se o leitor considerar esse acontecimento sobrenatural, então todo esse mundo torna-se fantástico (SARTRE apud CARMO, 2015, p. 8). Ou seja, cabe ao leitor adentrar a narrativa, aceitar ou não o fantástico e, dessa forma, legitimar a história. E cabe também aos personagens aceitarem o fantástico. Romualdo aceita-o e, para ele, é natural e racional que acontecimentos que fogem às regras aconteçam.

Para Sartre, o fantástico, ligado ao homem contemporâneo e engajado com a realidade cotidiana, está no absurdo: “não há florestas, nem castelos assombrados, apenas o homem em seu cotidiano sufocante” (SARTRE apud CARMO, 2015, p. 8). O fantástico contribui para a comicidade na obra de João Simões Lopes Neto, na medida em que, ao trazer à tona o absurdo, desmascara Romualdo, que age como se o leitor acreditasse piamente nos seus casos. Não há tensão nas narrativas de Romualdo, pois o real e o maravilhoso fundem-se de maneira divertida. Não cabe questionar, mas apenas achar graça.

Em “Três cobras”, Romualdo narra três casos do tempo da Guerra do Paraguai, quando era cadete. No primeiro caso, ele despertou de um pesadelo com uma cobra enrolada ao seu corpo e, cautelosamente, tirou do bolso um naco de fumo e pôs-se a pitar. A fumaça despertou a cobra, que parecia rressonar, e ela escapou furiosa. No segundo caso, Romualdo saiu à procura de um espeto para chamuscar o seu pedaço de carne. Quando o espeto já estava na fogueira, um cabo notou que ele, o espeto, estava indo embora. Então, perceberam que não era um espeto, mas uma cobra. No terceiro caso, Romualdo desferiu uma pancada com o estribo de prata sobre a cabeça de uma cobra viradeira e matou-a. Quando estava trotando, sentiu o pé apertado no estribo, e o cavalo, meio derreado. É que, ainda viva, a cobra atirou um bote ao estribo envenenando-o, e ele começou a inchar. Em todos os casos, leitor e personagem estão defronte o absurdo. Romualdo tem uma

explicação lógica, mas pouco convincente para todos os acontecimentos sobrenaturais. O mesmo acontece em “A enfiada de macacos”, em que uma jiboia engole um trambolho de macacos.

Em “O cobertorzinho de Mostardas”, Romualdo narra um caso do seu tempo de menino. Ele foi mandado para Bagé para trabalhar como caixeiro, mas, antes disso, foi passar um tempo com o padrinho em Mostardas. Quando foi preciso seguir viagem, a madrinha arrumou a bagagem e nela colocou um cobertorzinho feito de uma lã especial, “uma lã tão aquecedoura como nunca mais vi outra” (LOPES NETO, 1988, p. 230). Já em Bagé, Romualdo ferrou num sono de pedra com o seu cobertorzinho e lá pelas tantas acordou lavado em suor. A quentura da lã do cobertorzinho acordou a cidade. As pessoas começaram a circular no meio da noite, como se fosse dia: “Aquilo estava esquisito, estava... Nunca se tinha visto um tão curioso calor em junho, entre Santo Antônio e São João, que é o tempo justo em que a geada cura as laranjas e branqueia como farinha, no terreiro e nos telhados” (LOPES NETO, 1988, p. 233). Por fim, para tirar-lhe as pulgas, dias depois, Romualdo estendeu o cobertorzinho ao sol e ele pegou fogo, tamanho era o calor que produzia.

Em *Casos do Romualdo*, o humor ocorre, entre outras coisas, pela escolha da temática, pela forma de se encaminhar a narrativa e pela seleção lexical. No texto, Romualdo parece querer salvar um passado glorioso do esquecimento, por meio da preservação da memória, mas seu discurso não é legítimo. Pelo contrário, como notou Zanchet (2003, p. 785), o riso, o fantástico e a mentira como características folclóricas ajudam a dessacralizar, pela via do cômico, o mito heroico do gaúcho.

Na literatura de Simões Lopes, o mundo regional da Campanha é a essência, ou seja, a todo momento a figura do gaúcho e seu mundo cultural estão presentes. Nos *Casos*, esta vênica dá-se por meio das incríveis aventuras de um gaúcho que, com um contar pândego, garante o riso, e os casos tornam-se uma narrativa fantástica de uma personagem ridiculamente engraçada. No que diz respeito ao peso atribuído ao elemento cômico, Zanchet (2003, p. 787) assinala que o cômico está presente em todos os contos de *Casos de Romualdo*:

Em muitos deles, o cômico alia-se com o fantástico, seja pela ação do narrador (Quinta de São Romualdo), seja pelo fato do narrador presenciar acontecimentos inusitados (O Papagaio), seja pelo fato do

narrador entrar em contato com objetos mágicos (A Figueira / O Meu Rosilho Piolho). O caso XIII, intitulado Três Cobras, dá conta – por exemplo – do elemento risível atrelado ao fantástico e exagerado. O caso torna-se mais mirabolante porque, ao invés de uma cobra, são três. Como a incredulidade é típica, em relação a tais casos, o narrador apela para o testemunho, apelação que, redobradamente, aposta no cômico: “... que muitos já morreram, outros se extraviaram, se não, eu apresentaria testemunhas, isto se alguém me duvidasse, o que não espero: [...] sou tido e havido por homem de palavra.” (ZANCHET, 2003, p. 787).

Romualdo é genuinamente engraçado, e brincar com a fronteira entre a verdade e a mentira é uma das suas facetas. Trata-se de um humor baseado na hipérbole, mas há outras figuras de linguagem – elipse, onomatopeia, gradação, personificação, comparação – que dão ao texto um significado que vai além do sentido de base.

O riso é um aspecto importante nos *Casos*, e o cômico da mentira de Romualdo está no tom próximo da verdade que ele emprega com certa ingenuidade. É a falta de correspondência entre o que se pode ver e a consciência de sua impossibilidade que suscita o riso. Os *Casos* são engraçados, pois Romualdo é engenhoso ao narrar. Ele sempre surpreende o leitor por ser capaz de encontrar uma saída para as situações mais complicadas. A mentira de Romualdo é irrelevante, porque não adquire a forma dos vícios e não provoca repulsão. Pelo contrário, suscita o riso, o sorriso e a simpatia do leitor.

Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

BOSI, Alfredo. O Realismo. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed., São Paulo: Cultrix, 2015, p. 173-276.

CARMO, Aguinaldo Adolfo. Considerações sobre o fantástico na literatura. MEMENTO – *Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso*, v. 6, n. 1, janeiro-julho de 2015. Disponível em: periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2166. Acesso em: fev. 2021.

FERNANDES, Fernando. *Dicionário Brasileiro Globo* / Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. 50. ed., São Paulo: Globo, 1998.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1998.

HEGEL. G. W. F. *Preleções sobre a Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Abril, 1974. v.I, cap.IV. p. 139-156: Plano geral da Estética. (Os Pensadores)

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo*. Edição crítica de Ligia Chiappini. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

STHIEL, Neusa Anklam. *O riso como denúncia social*. Disponível em: http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_neusa_anklam_stiehl.pdf. Acesso em: fev. 2021.

ZANCHET, Maria Beatriz. A sátira menipéia em *Casos do Romualdo*. In: ZANCHET, Maria Beatriz. *XI International Bakhtin Conference*, Curitiba, 2003.



Bárbara Lia e o esgarçamento das fronteiras na literatura

Bárbara Lia and the Fraying of Borders in Literatura

Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná / Brasil

ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-5719-7364>

Andriele Aparecida Heupa

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná / Brasil

andrieleheupa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2933-9182>

Resumo: A pesquisa lança um olhar para a obra da escritora paranaense Bárbara Lia sob o viés de algumas das teorias que refletem sobre a arte na contemporaneidade, buscando ampliar a visibilidade da escrita de autoria feminina no Paraná. Para isso, utiliza-se os conceitos “campo ampliado”, de Rosalind Krauss (2015); “arte fora de si”, de Ticio Escobar (2004); “literaturas pós-autônomas”, de Josefina Ludmer (2010); “práticas da impertinência”, de Florencia Garramuño (2014); “práticas inespecíficas”, elaborado de forma coletiva por Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara (2018), entre outros conceitos que se relacionam a esses. O artigo também apresenta a autora Bárbara Lia e alguns fragmentos de seus livros, buscando articular esses elementos com os conceitos supracitados. Conclui-se que o esgarçamento na obra de Bárbara Lia se manifesta, principalmente, pela ideia de “não lugar” e por meio do diálogo que a escritora estabelece com as outras artes.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; escrita de autoria feminina; campo ampliado.

Abstract: The research takes a look at the work from Paraná writer Bárbara Lia through some of the theories that reflect about art in contemporary times, seeking to increase the visibility of women authorship writing in Paraná. Therefore, it uses the concepts of “expansive field”, by Rosalind Krauss (2015); “art outside itself”, by Ticio Escobar (2004); “post-autonomous literatures”, by Josefina Ludmer (2010); “impertinence practices”, by Florencia Garramuño (2014); “unspecified practices”, collectively elaborated by Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara (2018), among other concepts that relate to these ones. The paper also presents the author Bárbara Lia and some fragments of her books, seeking to articulate these elements with the aforementioned concepts. It is

concluded that the fraying in Bárbara Lia's work is manifested mainly by the idea of "non-place" and through the dialogue that the writer establishes with other arts.

Keywords: Contemporary literature; women authorship writing; expansive field.

1 Considerações iniciais

A partir da década de 1970, são produzidos estudos referentes às rupturas na arte, seja em relação às linguagens, aos suportes ou às especificidades artísticas. Questões foram levantadas a fim de definir ou compreender movimentos e artistas no sentido de esgarçar ou anular fronteiras entre os discursos na arte contemporânea.

De acordo com Tacca (2015), o termo expandido cunhado por Gene Youngblood, no campo do cinema, e por Rosalind Krauss, no campo da escultura, questiona a perda da base e reflete sobre o esgarçamento dos limites de cada uma dessas artes. Esses autores compreendem a produção artística como aquela que reivindica experimentações, rompimentos, reconstruções e superações de espaço/tempo, de suporte, de sentidos.

Para Dubois (1990) (apud Tacca, 2015), a arte contemporânea, de uma forma geral, é definida e marcada pelo ato de produção e de contemplação. É, portanto, um híbrido de ideias e ações marcado pela questão processual, sendo o resultado final, isto é, a obra em si, apenas um traço ou um índice do que é ou do que foi um processo, que é artístico e criativo, mas também existencial, segundo o autor. É um procedimento composto por fragmentos; concentrados e/ou dispersos nos motivos, nas ações, nos suportes e na materialidade da obra produzida.

A literatura contemporânea tem-se caracterizado pela existência de diversos gêneros do discurso, apresentando, pois, uma natureza dialógica e polifônica. Além disso, as fronteiras entre ficção e não ficção, entre literatura e teoria, entre autor e objeto artístico têm sido constantemente desafiadas em nome de uma nova poética: híbrida, autorreflexiva e ironicamente problematizadora. Nesse sentido, "a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla" (SCHÖLLHAMMER, 2002, p. 23), ou seja, não se pode tratar a imagem como ilustração da palavra ou supor que o texto é a explicação de uma imagem: "É o conjunto texto-imagem que, ao formar

um complexo heterogêneo, se torna objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 25).

Com essa ampliação do campo literário, tornou-se necessário pensar em outras maneiras de analisar a literatura produzida nas últimas décadas, pois as categorias mais fechadas não são suficientes para compreender essas produções. Um dos conceitos elaborados para refletir sobre esse esgarçamento da arte foi a ideia de “arte fora de si”, proposta por Ticio Escobar (2004). No que tange à literatura, pode-se pensar nas noções de “literaturas pós-autônomas”, apresentado por Josefina Ludmer (2010); “práticas da impertinência”, elaborado por Florencia Garramuño (2014); “práticas inespecíficas”, desenvolvido de forma coletiva por Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara (2018), entre outros. Flora Sussekind (2013) assevera que o desfazimento das fronteiras fixas entre o campo literário e o de outras áreas da produção cultural ocorre no que ela chama de “formas corais”:

[...] um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura (SUSSEKIND, 2013, s/p.).

Essas produções são “frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que [apostam em] meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos [...]” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12). Quando analisados em conjunto, revelam “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Desse modo, Florencia Garramuño ao discutir acerca da inespecificidade do literário dialoga diretamente com as propostas de Rosalind Krauss:

[...] a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de explosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21).

Esse conceito de inespecificidade é gestado a partir de vários exemplos de produções literárias desde as que contêm em si um diálogo direto com outras artes, até as que propõem um desgarramento de elementos fundamentais para uma concepção autonomista da literatura. Diante disso, busca-se analisar a obra da escritora Bárbara Lia a partir de alguns desses conceitos com o intuito de dar mais visibilidade para a literatura de autoria feminina paranaense.

2 “Já sentiu que o chão não acaricia os pés / e o céu não agasalha?”

Esses versos da poeta Bárbara Lia iniciam essa reflexão sobre o esgarçamento na arte contemporânea e a ideia da arte fora de si, do não lugar. De acordo com Pedrosa *et al* (2018, p. 205), “para além dos limites entre as diferentes disciplinas artísticas, é possível perceber uma instabilidade crescente nas práticas estéticas latino-americanas contemporâneas”. A escritora paranaense trabalha com algumas dessas questões.

À pergunta: “Quem é Bárbara Lia?”, a autora responde: “Bárbara significa ‘língua incompreensível’; um mistério, ou não. Eu não sei me definir. Sei que sou poeta, escritora, mãe e avó” (LIA, 2020)¹. Seu nome possui a acepção de “estrangeira”, “forasteira” ou “a estranha”². Bárbara Lia nasceu em Assaí/PR, em 1955, e reside em Curitiba/PR desde 1984. Foi professora de História e agora se dedica à escrita. A autora ressalta: “Sou marginal, no sentido de não concordar com o ‘estabelecido’. No silêncio do meu coração eu sou a transgressora” (LIA, 2016a, p. 2). Essa sensação

¹ LIA, Bárbara. Entrevista concedida ao Canal Clóe, quarto episódio da série “Poesia Presente!”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tldLCC4rAjQ>. Acesso em 11 nov. 2020.

² Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/barbara/>. Acesso em 17 nov. 2020.

de não lugar e de expansão dos limites se relaciona aos conceitos que pontuamos inicialmente.

Rosalind Krauss (2015), ao observar as esculturas na contemporaneidade, percebe que são produções muito heterogêneas e que não se encaixam na categoria convencional de escultura. Esse conceito precisa ser expandido, ou seja, se tornar mais maleável. Mesmo partindo de uma abordagem ainda muito ligada ao estruturalismo³, a autora contribui significativamente para a reflexão de que, a partir da metade do século XX, a leitura de muitas obras de arte não pode ser realizada com base em categorias fechadas. Com base nessas constatações, ela propõe o termo “campo ampliado”, que se refere a essa expansão das categorias. Florencia Garramuño (2014) aborda esse aspecto a partir do conceito de desbordamento, assinalando o papel da interdisciplinaridade:

Na aposta do entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Na obra da escritora paranaense Bárbara Lia, um exemplo dessa expansão do campo é o diálogo que a autora realiza com outras artes. O livro artesanal *Para Camille, com uma flor de pedra*⁴ foi inspirado na vida e obra da escultora Camille Claudel⁵. A maioria dos poemas são intitulados com o nome de esculturas famosas de Claudel, que aparecem em fotografias ao longo do livro. Os poemas se baseiam nas esculturas e abordam a relação (profissional e amorosa, muito conturbada) de Camille Claudel com seu mestre Rodin. Um dos poemas é intitulado “*Rue Notre-Dame-Des-Champs*”, endereço em que Camille Claudel vivia quando conheceu Rodin.

³ Krauss (2015), de certa forma, cria mais categorias para entender a escultura na contemporaneidade, mas ainda bem demarcadas: Escultura (não-paisagem + não-arquitetura), locais demarcados (não-paisagem + paisagem), local-construção (paisagem + arquitetura) e estruturas axiomáticas (arquitetura + não-arquitetura).

⁴ Disponível em: https://issuu.com/barbaralia/docs/para_camille_-_livro_artesanal_2. Acesso em: 15 nov. 2020.

⁵ Conforme Bárbara Lia comentou em uma postagem no seu blog Chá para as borboletas. Disponível em: <http://chaparaasborboletas.blogspot.com/2013/05/a-palavra-e-pedra.html>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Lia também dialoga intensamente com a pintura e a música. Algumas de suas produções se inspiram na vida e obra de Frida Kahlo, destacamos um exemplo a seguir. Percebemos, também, que embora pertença a um livro de poemas, ele não segue a estrutura desse gênero, mostrando mais um elemento desse rompimento com as categorias fixas. Garramuño (2014) salienta que na literatura contemporânea, esse desbordamento coloca em xeque definições muito formalistas da literatura e da estética.

Meu corpo lembra Frida Kahlo. A marca que impede uma alma livre de ser plena, correr ao encontro de tudo. O congelamento do corpo em uma cama, em um espaço cerzido. Ela – Frida – não aceitou e pintou sua realidade com traços de luz/fogo/alfazema/lágrima e amou de um amor irrepreensível e nunca aceitou que o mundo a taxasse de menor ou pequena. Frida sussurra no meu travesseiro a ladainha da rebeldia: — Ergue este queixo bonito e pisa as flores da tua escolha, e ama e ama até forjar uma chuva de colibris acima dos abismos [...] (LIA, 2019a, p. 91).

O primeiro livro que Bárbara Lia publicou, *O sorriso de Leonardo* (2011), dialoga com uma biografia que ela leu de Leonardo da Vinci, na qual mencionava que o pintor nunca fez um autorretrato sorrindo. Um dos poemas desse livro se intitula “Chiar(o)scur(o)”:

Hora suspensa. Horizonte de sangue. / Despediu-se o sol, não brilha a lua. / Barcas estremeçam em marés de fogo. // Sinos dobram a Ave-Maria. / O Bem chora a evaporação do dia. / Lágrimas de anjos pela humanidade crua. // Encontro e fuga de almas no ocaso, / Bebendo o sangue solar - poção / De luz para os dias de aço. // Crepúsculo incendiado. / Átimo de esperança: Um Serafim alado, / Flauta de estrelas flana acima de algas e corais. // Toca a música divina estremeço cristais. / (Jazz, blues, salsa cubana, sinfonia) / Som azul unindo sangue celeste e marinho. // Serafim, flauta e sol / Evaporam em silêncio de prece. / A branda noite abraça o arrebol. // O eco da flauta aos puros adormece. (LIA, 2011, n.p).

Chiaroscuro é “uma técnica de pintura a óleo, desenvolvida durante o Renascimento, que usa fortes contrastes tonais entre as formas tridimensionais da luz e da obscuridade para o modelo, muitas vezes para efeitos dramáticos” e “o princípio subjacente é que a solidez da forma é melhor alcançada pela luz que cai contra ela. Artistas conhecidos pelo

desenvolvimento da técnica incluem Leonardo da Vinci, Caravaggio e Rembrandt”⁶. A autora utiliza essa técnica usada por Leonardo da Vinci para compor esse poema ao empregar elementos que se referem à luz em relação ao escuro (sol, lua, dia, solar, luz, crepúsculo incendiado, noite). Bárbara Lia também traça um paralelo entre som e imagem, a começar pelo título “Chiar(o)scuro”, sendo que “chiar” se refere ao som e “[e]scuro” se refere à imagem. No poema, são apresentados alguns elementos relacionados à sonoridade (sinos, flauta, toca a música, Jazz, blues, salsa cubana, sinfonia, silêncio) sempre articulados com as imagens de claridade e obscuridade.

Na música, seu principal diálogo é com as obras de Chopin. Um exemplo é o livro *Arrependimento* (2019c), no qual todos os capítulos se baseiam nas músicas de Chopin (e as ações se relacionam com as produções musicais) e a música também tem um papel fundamental no decorrer da história. Esses são apenas alguns exemplos e para enfatizar esses diálogos constantes e amplitude da obra da escritora paranaense, apresentamos o seu próprio posicionamento sobre isso:

Eu dialogo com o Universo inteiro e suas adjacências. Uma loucura este querer abarcar o mundo e todas as galáxias. Posso dialogar com grandes vultos da História, da mesma forma como dialogo com a flor na esquina e os sentimentos diversos que me arrebatam. Acho que marcou muito o fato do meu primeiro livro estar focado em Leonardo da Vinci. Ou, ser Professora de História. Sempre fui curiosa, leitora compulsiva e aquela pessoa que segue o fio. Quando leio um livro e algo naquele livro desperta minha atenção eu sigo como uma trilha em um bosque. Se um pássaro raro surge e me atrai, vou atrás dele. Foi assim que li muita poesia e fui descobrindo grandes poetas e escritores. (LIA, 2010, n.p).

Ainda refletindo sobre a ampliação dos campos artísticos, Ticio Escobar (2004) questiona a ideia de representação, pensada como uma tarefa de transparência simbólica existente através das formas. Segundo o autor, a arte nem sempre representa algo e, por isso, ele propõe a substituição do conceito de representação pelo de alegoria, que não possui um significado original que possa ser revelado na representação e apresenta um conjunto infinito de

⁶ Informações disponíveis em: <https://www.hisour.com/pt/chiaroscuro-17636/#:~:text=Chiaroscuro%20%C3%A9%20uma%20t%C3%A9cnica%20de,muitas%20vezes%20para%20efeitos%20dram%C3%A1ticos>. Acesso em: 30 nov. 2020.

significados fragmentados e provisórios. O próprio autor elabora seu texto de forma fragmentada. A ideia de fragmentação vem sendo usada desde a virada século XIX para o XX, com muita ênfase na filosofia, na literatura, nas ciências humanas e nas artes em geral, como uma maneira de repensar o tempo e sua linearidade, por exemplo, o pensamento pragmático etc.

Portanto, ao invés de trabalhar com conceitos associados à forma, Escobar (2004) propõe que eles sejam substituídos por outros que ultrapassem a ideia de limite, tais como nomadismo e desterritorialização. Segundo o autor, a arte vagueia procurando por um lugar que não tem mais uma base firme, ou seja, é um “não-lugar”, um “deslugar” sem limites. Com base nisso, ele propõe o conceito de “arte fora de si”, pensando em uma relação da arte com o extraestético.

Retomando os apontamentos iniciais sobre Bárbara Lia, ela também afirma: “Eu sempre quis entender essa minha sensação de não lugar. É uma pergunta que nem os poemas responderam ainda. Eu sempre tenho essa indagação, eu não pertenço a nenhum lugar, eu não pertenço a ninguém” (LIA, 2020, n.p⁷). Essas questões aparecem em seus poemas: “Não pertenço a nenhum lugar / Não pertenço a ninguém / Minha casa é o olhar azul de Van Gogh / Dentro dele as estrelas enlouquecem / E o girassol incorpora o sol / Teceram para mim uma máscara de agonia / [...] / Não pertenço a nada e nem a ninguém [...]” (LIA, 2019a, p. 115). Outro exemplo integra o livro *Forasteira* (2016a):

Já sentiu que o chão não acaricia os pés / e o céu não agasalha? /
Sentiu o vento da indiferença / em cada rua e cada aposento? / O bafo
do descaso pelos corredores, os olhares atravessados e os sussurros
à sua passagem? / Já bebeu o fel amargo da água que nunca é tua, o
poço que nega a veia da partilha e portas fechando-se à sua passagem?
/ Sabe o que é ser forasteira do berço ao túmulo? / Eu sei / Eu sou.
(LIA, 2016a, n.p).

Em vários momentos percebemos essa figura da forasteira, termo que carrega a ideia de estrangeira, não pertencimento, estranhamento. Em outras passagens de sua obra, percebemos esse fenômeno principalmente

⁷ LIA, Bárbara. Entrevista concedida ao Canal Clóe, quarto episódio da série “Poesia Presente!”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tldLCC4rAjQ>. Acesso em 11 nov. 2020.

pelo emprego de outros idiomas. Em seu livro artesanal *Caá-boc* (2010b), o emprego desse termo e de outros como “Peya-Beyú”, para se referir às palavras cabocla e Peabiru (cidade em que ela passou sua infância) provocam esse estranhamento. A capa do livro também traz símbolos do alfabeto Tupi e enfatiza essa relação dela com essa língua.

São utilizados outros termos como “Adamare”, que é uma expressão retirada do livro *Montaillou: Cátaros e Católicos numa Aldeia Occitana 1294-1324*, de Emmanuel Le Roy Ladurie. Esse livro revela arquivos da Inquisição em que, no século XIV e nos autos da Inquisição, existe a classificação para denominar o sentimento amor: *Amare* é gostar de alguém; *Diligere* é gostar muito de alguém e *Adamare* é o amor verdadeiro⁸.

Encontramos vários trechos em francês também na obra de Bárbara Lia, como no poema “Ladainha” do livro *Femme* (2011)⁹:

“*Lejour de gloire et arrivèr*” / No elevador silencioso / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Teu beijo Torre Eiffel / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Teu andar águas do Sena / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Teu olhar de cio fecundado / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Pés descalços triturando o ar / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Um personagem de filme *Noir* / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / Catedral branca teu corpo viril / “*Lejour de gloire et arrivèr*” / E a dança de Eros no quarto gris / *Le jour de gloire!*

Entre outros idiomas, ela também utiliza o inglês. No livro *Deus no orvalho* (2011)¹⁰, encontramos o poema “ALONE / ENOLA”: “A solidão / É o avião / Que leva / A Bomba / Atômica”. O título sugere um espelhamento da palavra “*alone*”, que resulta na palavra “Enola”, referência ao nome do avião (Enola Gay) que lançou a primeira bomba atômica sobre o Japão em 1945¹¹. Referências a fatos históricos e de guerra são bem recorrentes na obra de Bárbara Lia.

⁸ Essas informações constam no livro *Adamare*, disponível em: https://issuu.com/barbaralia/docs/adamare_-_issuu1. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁹ Disponível em: https://issuu.com/barbaralia/docs/femme_. Acesso em: 11 nov. 2020.

¹⁰ Disponível em: https://issuu.com/barbaralia/docs/deus_no_orvalh1. Acesso em: 14 nov. 2020.

¹¹ Disponível em: <https://www.airway.com.br/ataque-aereo-nuclear-sobre-hiroshima-completa-70-anos/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

Esses aspectos fazem parte da ampliação do campo das artes, em especial da literatura. Segundo Pedrosa *et al* (2018, p. 214), “a expansão do campo – literário e artístico – trouxe à tona novamente a questão da autonomia, parecendo torná-la ainda mais complexa”. Josefina Ludmer (2010) aborda alguns aspectos dessas literaturas que ela chama de “pós-autônomas”. Elas “declaram o fim da era em que a literatura teve uma ‘lógica’ interna e um poder crucial: o poder de definir-se e ser regida pelas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, academia), que debatiam sua função, seu valor, seu sentido” (PEDROSA *et al*, 2018, p. 221),

De acordo com Ludmer (2010), muitas escrituras na atualidade ficam em uma posição diaspórica, fora da literatura, mas presas ao seu interior, retomando o conceito de arte fora de si, proposto por Escobar (2004). Essas literaturas pós-autônomas não podem ser lidas com critérios e categorias literárias e estão fundadas em dois postulados: a) “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural e literário” (LUDMER, 2010, p. 2); e b) “a realidade [...] é ficção e [...] a ficção é realidade” (LUDMER, 2010, p. 2).

O primeiro postulado se refere ao fato de que a produção literária precisa de uma distribuição, ou seja, está associada ao mercado financeiro, pois a literatura é um objeto de consumo, ela não está nos museus, as pessoas precisam adquirir os livros. Bárbara Lia ainda é um nome desconhecido e lamenta que “não existe retorno financeiro expressivo. É uma batalha poética mesmo, por puro amor e com muita coragem” (LIA, 2010a, n.p). Ao passar em frente a grandes livrarias a autora sempre pensa: “Não há como um leitor saber que existe um livro teu se ele está lá entre os mil livros em uma estante à direita dentro de uma livraria imensa” (LIA, 2010a, n.p) e se pudesse “propor uma lei municipal ou estadual seria bem simples – que as livrarias colocassem em evidência as obras dos autores do seu estado e de sua cidade” (LIA, 2010a, n.p).

Além da publicação pelas editoras, Bárbara Lia utiliza outros meios e suportes para divulgar suas produções, tais como seu blog *Chá para as borboletas*¹², sua página e seu perfil no Facebook¹³, sua conta na plataforma

¹² Disponível em: <http://chapaasborboletas.blogspot.com/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

¹³ Disponível em: https://www.facebook.com/barbaraliapagina/?ref=page_internal. Acesso em: 13 nov. 2020.

Issuu¹⁴ e, às vezes, participa de antologias, jornais literários, projetos sobre poesia no YouTube¹⁵, no Instagram¹⁶ e em podcasts¹⁷. Ao longo de sua carreira, a autora também produziu alguns livros artesanais. Em 2010, criou a coleção “21 Gramas – inventário poético”, composta por pequenos livros nos quais ela organizou os poemas que ainda não tinham sido publicados pelas editoras.

As páginas desses livros são presas com pontos de crochê e Bárbara Lia cita que ama artesanato e tecer com fios. “Misturei as duas paixões [poesia e artesanato] e surgiu este projeto que chamei ‘21 gramas’. Pelo filme [de mesmo nome] e por saber que o peso da alma e do beija-flor são iguais, por levezas, quicá. Eu separo por temas e monto pequenos livros” (LIA, 2017, n.p). Nessa coleção foram produzidos 21 livros com mais ou menos 21 páginas cada livro. Na sequência, apresentamos alguns exemplos desses livros artesanais.

Figura 1 - Alguns dos livros artesanais da escritora Bárbara



Fonte: “Caá-boc”, foto tirada pelas pesquisadoras; “Nyx Nua”, imagem disponível em: <http://chaparaasborboletas.blogspot.com/2011/07/>; “Noon”, imagem disponível em: <http://chaparaasborboletas.blogspot.com/2012/04/dia-do-livro.html>.

¹⁴ Disponível em: <https://issuu.com/barbaralia>. Acesso em: 12 nov. 2020.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tldLCC4rAjQ>. Acesso em: 11 nov. 2020.

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBwbmLDlru-/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

¹⁷ Podcast *Balaio de Letras*. Disponível em: https://anchor.fm/claudiobcarlos/episodes/13-Lamour-me-ravage-ehgom8?fbclid=IwAR1sHx9I5jMV4noMTNkUTjMORJH-aVmv_UQ2w9zkQPgn37nKahpWFQjBW7k. Acesso em: 14 nov. 2020.

Em 2019, Bárbara Lia criou o projeto “Através dessas coisas” (título e alguns livros inspirados no grupo de rock progressivo britânico “Procol Harum”. A tradução de “Procol Harum” é “através dessas coisas”¹⁸), com a intenção de custear uma cirurgia que a escritora precisava realizar. Entre os livros que os colaboradores poderiam escolher como recompensa, estava o encarte *La petite mort dans ses bras*, que também é uma produção artesanal. Entretanto, ele não apresenta o formato de livro. É um encarte de poesia erótica com doze cartões, chamados pela autora de “postais poéticos”, com ilustrações de Egon Schiele, Edgar Degas e Toulouse-Lautrec. Na capa desse encarte, há apenas uma ilustração, sem nenhum texto verbal. Ao abrímos, nos deparamos com os cartões que têm como suporte uma forma triangular tecida em crochê (como podemos notar na foto mais adiante). Ao todo são quatorze cartões, doze com ilustrações e poesia e dois informativos: o penúltimo com informações sobre a autora e o último com a ficha catalográfica.

Figura 2 - Fotos do encarte “La petite mort dans ses bras”, de Bárbara Lia, com 12 cartões poéticos ilustrados por Egon Schiele, Edgar Degas e Toulouse-Lautrec



Fonte: arquivo das pesquisadoras.

¹⁸ Disponível em: https://www.catarse.me/atraves_dessas_coisas_a6eb. Acesso em 30 nov. 2020.

Esses aspectos se relacionam com o primeiro postulado proposto por Ludmer (2010), pois estão relacionados com questões econômicas. No que tange ao segundo postulado, a autora elabora dois neologismos para abarcar essa relação entre realidade e ficção, sendo eles: “realidadeficção” (LUDMER, 2010, p. 3) e “literaturalidade” (LUDMER, 2010, p. 4), que vinculam em termos únicos as palavras “realidade” + “ficção” e “literatura” + “realidade”, enfatizando essa indistinção entre elas. Notamos isso em vários poemas de Bárbara Lia e destacamos alguns versos em que ela pontua essa relação: “A gente arrasta eventos e sensações / Acossada por perguntas e insights / Fica tudo em uma máquina centrífuga, girando, girando / As coisas pensadas a resvalar nas coisas vividas // – A Arte é o filtro do sonho/ vida” (LIA, 2010b, s/p).

Além disso, esse trecho assinala uma marca muito presente na literatura contemporânea que é a reflexão sobre a sua própria produção. Bárbara sempre aborda a questão do fazer poético e seu processo de escrita:

Minhas anotações são caóticas. São apenas sinais ou uma espécie de rota que preciso para dar partida e começar a escrever o livro. Não faço desenhos, adoraria saber desenhar para criar cenários e traçar os personagens no papel. Traço uma linha do tempo, o tema, e em alguns livros o roteiro inicial é totalmente alterado pela força de alguma personagem. Eu sou caótica e isto se revela quando escrevo. (LIA, 2019b, n.p).

Ela também fala de sua experiência como leitora da mesma maneira: “Eu vejo a minha vida de leitora como uma espécie de caos, e isto reflete aquilo que sou: caótica” (LIA, 2017, n.p). Essa inespecificidade pode ser notada em sua obra, como já vimos anteriormente. Além disso, Pedrosa *et al* (2018, p. 224) destaca o lugar do leitor como “alteridade incontornável”, que faz revelar o escritor que nasce com o texto, ou seja, destaca a importância do processo de criação.

Ademais, outras produções de Bárbara Lia também se caracterizam pela instabilidade e heterogeneidade características de muitas produções contemporâneas conforme apontado por Sussekind (2013). Um exemplo é o livro *No outono da minha loucura* (2020), que narra a história de Brisa (que pelo próprio nome já deslumbramos essa dificuldade de conter em limites, em categorias fechadas, assim como o livro). A história oscila entre idas ao passado por meio de um portal, retornos ao presente e mudanças

de idade que não se explicam e não deixam claro se são só imaginação da protagonista ou não. Noções como não pertencimento, não lugar, nomadismo e inespecificidade são imprescindíveis para a leitura desse livro.

3 Considerações finais

A obra de Bárbara Lia é um retrato da literatura contemporânea, em especial a produzida por mulheres no Paraná. A partir de seus textos, torna-se possível se debruçar sobre a noção de campo expandido para pensar a literatura contemporânea, pois promove a experimentação com a escrita na qual ocorre uma desestabilização do literário gerada, especialmente, pela concomitância de técnicas, suportes e procedimentos de outras artes ou áreas de conhecimento.

Dessa forma, a poética produzida por Lia conduz à articulação de uma leitura em expansão ao sobrepor métodos artísticos e de leitura; e ao tornar indiscernível crítica e ficção. Além disso, é possível fugir das convenções e estabilizações, como a de que mesmo o elemento espacial, tão tradicionalmente demarcador que no caso das produções da artista, pode ser, ao mesmo tempo, móvel e neutro.

Com esse trabalho, tivemos o intuito de pensar na obra de Bárbara Lia com o aporte teórico dos críticos que refletem sobre a produção artística contemporânea. Diante de produções como as dessa escritora paranaense, percebemos que não é mais possível realizar leituras a partir de categorias fixas e fechadas. Como analisado ao longo deste trabalho, com o esgarçamento das fronteiras na literatura, tanto o gesto de escrita quanto o de leitura passam a constituir-se a partir de inúmeras relações que extrapolam (e ampliam) o campo literário.

Referências

ESCOBAR, Ticio. La arte fuera de si. In: ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros*. Assunción/Paraguay: CAV- Museo del barro, 2004, n.p. Disponível em: http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html?fbclid=IwAR2zNJ1mNNi_zkVkpYGI4627KNXJpMRWSU37bkcFPy8VtamXexvarDN7IWw. Acesso em: 20 dez. 2020.

GARRAMUNÕ, Florencia. Práticas da impertinência; A literatura fora de si. In: GARRAMUNÕ, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.9-48.

LIA, Bárbara. *No outono da minha loucura*. E-book Kindle, 2020.

LIA, Bárbara. *L'amour me ravage*. Curitiba: Edição da autora, 2019a.

LIA, Bárbara. *Como escreve Bárbara Lia*. Entrevista concedida a José Nunes. Como eu escrevo, 3 abr. 2019b. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/barbara-lia/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LIA, Bárbara. *Arrependimento*. São Paulo: Feito no Ato, 2019c.

LIA, Bárbara. *A tecelã de sonhos*: Bárbara Lia e sua sina de tecer livros de prosa e poesia. Entrevista concedida à Ana Lúcia Vasconcelos. Musa Rara – Literatura e adjacências, 16 jan. 2017. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/a-tecela-de-sonhos>. Acesso em: 18 dez. 2020.

LIA, Bárbara. *Uma Arte*: Bárbara Lia por ela mesma. Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina Paranaense – Universidade Estadual de Maringá (UEM). 2016a. Disponível em: <http://sites.uem.br/cedoc-lafep/indice-de-escritoras/letra-b/barbara-lia/Uma%20Arte%20-%20Barbara%20Lia%20PARA%20O%20SITE.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2021.

LIA, Bárbara. *Forasteira*. Porto Alegre: Vidrágua, 2016b.

LIA, Bárbara. *O sorriso de Leonardo*. 2011. Disponível em: https://issuu.com/barbaralia/docs/o_sorriso_de_leonardo. Acesso em: 19 nov. 2020.

LIA, Bárbara. A poeta paranaense Bárbara Lia. Entrevista concedida à Marilda Confortin. Contemporartes, 05 abr. 2010a. Disponível em: https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/04/poeta-paranaense-barbara-lia.html?fbclid%20=IwAR0CR-dU7udpBNxoMJoKXLF4L_xIYIzYHxesU_CbC1TuKwOAJKHm7IrPOdc. Acesso em: 19 nov. 2020.

LIA, Bárbara. *Caá-boc*. Livro artesanal. 2010b.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, p. 1-3, janeiro 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. *Revista Arteversa* Ufrgs, maio 2015. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 23 nov. 2020.

PEDROSA, Celia *et al.* Práticas inespecíficas. In: PEDROSA, Celia *et al.* *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 205-230.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Léngua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 20-34, 2002. Disponível em: http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_020_regimes.pdf. Acesso em: 8 nov. 2020.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados, *Prosa & Verso, Jornal O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em: 11 mar. 2021.

TACCA, Paula Cabral. Quando os limites são postos em xeque: a fotografia inserida no discurso da arte contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Studium*, n. 37, p. 55–68, 2015. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12551>. Acesso em: 8 abr. 2021.



Uma bagunça transcendente: o primado da errância e da descontinuidade na poesia de Murilo Mendes

A Transcendent Mess: The Primacy of Dispersion and Discontinuity in the Poetry of Murilo Mendes

Wesley Thales de Almeida Rocha

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais / Brasil
whthales@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2195-6493>

Resumo: Este trabalho discute como a dispersão e a desarticulação marcam a poesia de Murilo Mendes, fazendo-se aspecto constitutivo da subjetividade em expressão e da forma poética dos textos. A análise percorre composições do livro *Poemas* (1930), destacando o forte senso de tensão que nelas domina, na expressão dos dilaceramentos diversos que aplacam o sujeito lírico. Essa forma de expressão tem em sua base um lirismo convulso, que manifesta um eu em transe, num movimento constante e intenso para “fora de si”, conforme desvelado por Michel Collot em sua teoria; e essa expressão supõe um trabalho com a linguagem e a forma poética também pautado na movimentação convulsiva, em um processo mimético que Luiz Costa Lima denominou de “representação-efeito”. Analisando esses elementos no poema “Mapa”, destrinchamos aspectos fundamentais do processo criativo de Murilo Mendes, evidenciando o poder de expressão da “bagunça transcendente” que, como ele mesmo dizia, promove em sua poesia.

Palavras-chave: Murilo Mendes; *Poemas* (1930); errância; desarticulação; subjetividade.

Abstract: This work discusses how dispersion and disarticulation characterizes Murilo Mendes’ poetry, operating as a constitutive aspect of the subjectivity in expression and the poetic forms of texts. The analysis approaches compositions from the book *Poemas* (1930), highlighting the strong sense of tension that dominates them, in the expression of the various lacerations that placate the lyrical subject. This form of expression is based on a convulsive lyricism, which manifests a me in a trance, in a constant and intense movement towards “outside itself”, discussed by Michel Collot in his theory; and this expression supposes a work with language and poetic form also based on convulsive movement, in a mimetic process called by Luiz Costa Lima “representation-effect”. Analyzing these elements in the poem “Mapa”, we highlight fundamental aspects of Murilo Mendes’ creative process, evidencing the power of expression of the “transcendent mess” that, as he himself says, promotes in his poetry.

Keywords: Murilo Mendes; *Poemas* (1930); dispersion; disarticulation; subjectivity.

viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

(Murilo Mendes, “Mapa”)

Temos, na poesia de Murilo Mendes, a manifestação recorrente de um eu que, disperso em planos descontínuos, apresenta-se como errante, desarticulado, em tensão consigo mesmo, com o mundo, com o outro e até com Deus. Esses dilaceramentos trazem implicações significativas para a constituição desse sujeito, a ponto de tornarem-no fragmentado e multifacetado. Outros *eus* invadem-no por dentro e lançam-no para fora de si, fazendo-o, assim, assumir diversas faces e facetas, numa espécie de desarticulação subjetiva e enunciativa que impede a fixação do poema em uma voz única.

nós somos outros. Alguém
está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
não sinto mais o meu peso,
me perdi...

(MENDES, 1997, p. 112).

A essa errância subjetiva e enunciativa corresponde a dispersão, que caracteriza o poema no plano da forma. Dissonância imagética e rítmica, metáforas fulminantes e perturbadoras e a constante contraposição de elementos díspares configuram uma poética pautada na dispersão dos signos e no choque de perspectivas. Além disso, é o poema, em sua estruturação, em sua sonoridade e em suas imagens, tomado por uma dinâmica de movimentos violentos (choques, cortes, ruídos, asperezas), que lembram os da própria subjetividade em expressão. E, nessa confusão de vozes, a descontinuidade e a contradição se ressaltam e dominam entre os versos, tornando o poema uma máquina de visões e perspectivas que pouco se ajustam. Dá-se, assim, a própria experiência criativa o signo da dilaceração, com o poeta embaralhado em meio a diversas visões e perspectivas, para as quais não encontra uma síntese, e experimentando as confusões e as tensões que ele próprio “atiça” no processo da escrita.

Sou a luta entre um homem acabado
e um outro homem que está andando no ar.
(MENDES. 1997, p. 105).

Neste estudo, analisamos a poesia de Murilo Mendes discutindo como a dispersão e a descontinuidade que caracterizam os poemas no plano da forma estão em relação direta com a expressão de uma subjetividade dilacerada e conflituosa, vincada entre anseios vários e opostos. Devido aos limites de extensão deste trabalho, nosso foco será em composições de apenas um livro, *Poemas* (1930), volume de estreia do poeta. Mas a leitura que aqui desenvolvemos poderia aplicar-se, com poucas variações, a quase toda a obra literária do autor, especialmente a que vai desse livro inaugural até *As metamorfoses* (1944).

Poemas interessa-nos não apenas por ser o ponto de partida da poética agônica que Murilo Mendes seguirá exercitando em sua obra, mas também porque registra um momento que é de confluência e de choques entre tendências diversas no cenário literário brasileiro e na escrita desse autor em particular. Esse é o período de introdução e formação da sensibilidade moderna nas artes e na cultura do país, processo que se deu, na visão do próprio Murilo, sob um senso de crise e de tensão. Em páginas de seu *Recordações de Ismael Nery* (1996, p. 105-111), o autor situa, entre 1916 e 1930, o momento em que o cenário artístico e cultural brasileiro é “abalado” pelos “ventos” da modernidade, vindos da Europa e alavancado aqui pelo movimento modernista. “Abalado”, porque, segundo Murilo Mendes, a sensibilidade moderna envolve um efeito de “choque de surpresa”, de espanto; e, por conseguinte, de crise da estrutura cultural e social vigente, assentada em bases retrógradas e conservadoras.

Como melhor elucidado por João Luiz Lafetá (2000, p. 20), o projeto estético do movimento modernista tinha como equivalente um projeto ideológico: a “crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem” tinha como contraparte a “atualização das estruturas da sociedade brasileira”. Com essa confrontação, o modernismo de 1920 será um dos movimentos preparadores da Revolução de 1930, como apontara Antonio Candido (2011). Porém, o senso de tensão que o modernismo trazia como marca de sua investida contra a tradição mostrava-se agudo, antes, no seu próprio estatuto interno, isto é, na relação mantida entre os vários grupos ou autores nele vinculados.. Por causa dessas diferenças, José Guilherme Merquior (*In: MENDES, 1997, p. 11*) pôde dizer que o modernismo brasileiro foi mais um complexo estilístico do que uma escola propriamente, “feito da convivência ou fricção de estilemas tipicamente ‘arte moderna’

com vários traços a rigor bem pré-modernos (porque prolongamentos de formações artísticas anteriores)”.

É possível localizar Murilo Mendes, nesse período que é de sua formação intelectual e poética, no centro da arena em que se dão esses primeiros embates em torno do modernismo no Brasil. Isso porque, embora não participando diretamente de nenhum movimento definido, o poeta estava antenado com tudo o que acontecia de novo e captava, à sua maneira, os influxos de modernidade que vinham de fora e os que se produziam por aqui. Em 1922, ano em que ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Murilo Mendes já vivia no Rio de Janeiro. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, datada de 1º de dezembro de 1969, o poeta declara que acompanhou “com interesse e simpatia” o movimento, mas que não aderiu publicamente a ele justamente por se encontrar ainda “em regime de ‘noviciado’ ou aprendizagem” (MENDES, 1969 apud ARAÚJO, 2000, p. 197). Mas, no decorrer da década, ele buscará alguma aproximação, publicando poemas nas revistas modernistas de São Paulo, *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, e na *Verde*, revista modernista de Cataguases, Minas Gerais.

No entanto, o vínculo mais estreito que Murilo Mendes estabelece, nesse período, é com o grupo formado, no Rio de Janeiro, em torno do pintor e pensador Ismael Nery. Em reuniões quase que diárias, sob a liderança de Nery, eram articulados leituras e debates sobre arte, filosofia e ciência. Desse relacionamento, sairá a inclinação demonstrada por Murilo, em sua criação dos anos 1930, para com três linhas de pensamento ou estéticas especialmente: o essencialismo, corrente filosófica criada por Nery e repertoriada pelo próprio Murilo; o surrealismo, cujo conhecimento o pintor trouxe de uma de suas viagens à França; e o catolicismo, a que o poeta se converterá, em 1934, por ocasião da morte deste que era seu amigo e mentor.

Temos, então, o poeta – com sua “curiosidade infernal”, na expressão de Augusto Massi (1995, p. 321) – em meio a um cenário de impactantes ocorrências no plano cultural e histórico e de emergência de novas e divergentes perspectivas sobre questões humanas fundamentais; em uma situação que é, então, de dilaceração, porque a envolver, nas palavras da crítica Laís Corrêa de Araújo, “múltiplas opções e múltiplos compromissos: com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária” (ARAÚJO, 2000, p. 75).

Poemas, que reúne composições escritas entre 1925 e 1929, marca bem a complexidade do momento e da experiência vivida por Murilo Mendes, quando da constituição de seu itinerário criativo. Observando o volume, é possível perceber a presença de tendências e de discursos no horizonte de criação do autor. Silviano Santiago, em texto que serve de posfácio à última edição do livro, mostrou como a própria organização do volume evidencia o aproveitamento do poeta de diversas correntes de pensamento e estilísticas, como a modernista, a essencialista, a religiosa e mística e a erótica. (SANTIAGO. *In*: MENDES, 2014, p. 91-124). Como também viu Sebastião Uchoa Leite (2003, p. 62), esse livro já coloca as “pedras fundamentais” da “trilha múltipla” que o poeta percorrerá em diante, em especial estas três básicas: “a do poeta crítico-irônico, a do poeta voltado para a cotidianidade e a do poeta voltado para a reflexividade”.

Porém, neste primeiro livro de Murilo Mendes, abundam, sobretudo, poemas em que o senso de crise atinge o âmago da subjetividade em expressão, em sua experiência existencial e espiritual, tônica que será dominante em toda a poética do autor. São composições que apresentam a imagem de um mundo no qual o sujeito se sente asfíxiado e com o qual ele se debate, forçando, assim, seus limites e a ele contrapondo a visão da eternidade. Ou, ainda, composições em que o sujeito luta consigo mesmo, com as determinações e flutuações de sua “alma numerosa”. É a “luta”, como o poeta mesmo diz, “entre as construções do meu espírito” (MENDES, 1997, p. 107).

“Corte transversal do poema”, composição deste livro, mostra como é radical esse senso de errância e dilaceramento, indo ao ponto da desarticulação total do sujeito, como também de sua enunciação (e conseqüentemente da forma do poema):

Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia,
um olho andando, com duas pernas.
O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem.
A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios.
Só tenho o outro lado da energia,
me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou.
(MENDES, 1997, p. 116).

Como bem viu Murilo Marcondes de Moura em comentário a esse poema, o movimento contínuo e erotizado do sujeito pelo espaço múltiplo

e desarticulado do mundo implica na “dissolução final da identidade”, “ou talvez uma dilatação desmesurada desta”. E essa desarticulação afeta, também, a própria configuração do poema, que se apresenta, igualmente, como um “corpo essencialmente heteróclito, de modo que ele é o lugar de insólita e complexa composição” (MOURA. *In*: MENDES, 2014, p. 267). Nessa nova figuração, o sujeito e seu poema mostram-se tocados pela desordem, ou melhor, pelos poderes disruptivos da experiência poética. Esta funda um movimento da subjetividade junto ao movimento das palavras e dos sentidos que elas envolvem. E é esse um movimento desordenado e descontínuo, seja pela dissonância imagética, seja pela irregularidade semântica do que se enuncia de um verso para o outro.

Observe-se, no fragmento citado, como, primeiro, o eu lírico se define como “o olho dum marinheiro morto na índia”, “um olho andando, com duas pernas”, ou seja, como algo por si disperso e desconjuntado; em seguida, e sem muita conexão com o dito antes, projeta-se a visão erótica do “sexo da vizinha” na expectativa da extensão da noite e da ação do homem a desejá-la; na sequência, é a própria noite, em sua “outra metade”, a entidade feminina e erótica a fomentar a imaginação poética; essas forças desconexas provocam a sensibilidade e a ansiedade do eu lírico além do suportável, tirando-o de si e dissolvendo-o em fluxos de energias descontínuas. A configuração do poema, respondendo a essa descontinuidade no plano subjetivo, articula-se por meio de entradas abruptas, cortes arbitrários, justaposição e montagem de planos díspares; a sonoridade é pouco ou nada melódica e o ritmo é quebrado e tenso. Vê-se, assim, que aos riscos de dissolução do eu nos planos descontínuos do desejo correspondem os riscos de dissolução do poema no disforme. Constituem-se, então, o sujeito e seu poema como “matéria em convulsão ardendo para se definir”, tal como expressa um verso de “O homem, a luta e a eternidade” (MENDES, 1997, p. 108).

Temos, pois, que as descontinuidades e a indeterminação formal que caracterizam a poética muriliana precisam ser pensadas em relação com a questão do sujeito que nela se apresenta. Essa discussão envolve tanto a ideia de lirismo que subjaz a esse regime de expressão quanto a ideia de subjetividade que fundamenta tal proposição lírica. Constitui esse um debate – já presente na fortuna crítica de Murilo Mendes, mas que precisa ser retomado, e em outros termos e perspectivas – que é o de sua poesia como

fundada mais no lirismo do que num trabalho de arte, tal como denunciado primeiramente por Mário de Andrade.

No ensaio “A poesia em 1930”, no qual comenta quatro livros de poesia publicados naquele ano (a saber: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Alguma poesia*, de Carlos Drummond, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes), Mário de Andrade chama a atenção para o que faria os poemas murilianos dotados de uma singularidade: a “complexidade lírica de realização”, calcada na mistura do concreto com o abstrato, do cotidiano com o extraordinário (ANDRADE, 1974, p. 43). O crítico credita esse aspecto à influência do surrealismo e vê-lo como manifestação da negação da “inteligência superintendente” e do “intercâmbio de todos os planos”, fundamentos introduzidos pela vanguarda francesa (ANDRADE, 1974, p. 42). Nesse intercâmbio se situaria o ponto contraditório da poética muriliana e que seria relativo ao conflito que nela se coloca entre o que o crítico chama de domínio estético e o ético:

complexidade de valores, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados duma igualdade insolúvel: as belezas valem tanto como os defeitos, as irregularidades tanto como os valores, numa inflexível desapropriação da Arte em favor da integralidade do ser humano. (ANDRADE, 1974, p. 42).

A perda no plano estético afetaria, principalmente, o acabamento do poema e, assim, sua unidade formal. Em *Poemas*, segundo Mário, “desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto” (ANDRADE, 1974, p. 44). As irregularidades que afetam as composições do livro indicam uma poesia não submissa ao domínio da organização intelectual (e isso seria um ponto positivo, pensando a partir da “elasticidade de pensamento” e na potencialidade da expressão; e um ponto negativo, pensando no acabamento e no trabalho artístico).

Em texto de 1939, sobre o livro *A poesia em pânico* (1938), Mário de Andrade aprofundará ainda mais essas questões. Seu foco de problematização será principalmente o catolicismo expresso por Murilo Mendes, que seria de “raro mau gosto”, além de “desmoralizador”. Segundo as palavras de Mário, o poeta “veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias” (ANDRADE, 2002, p. 51).

Mário de Andrade vê como responsáveis por esse catolicismo errático de Murilo Mendes, em *A poesia em pânico*, sua “complacência com o moderno” e a “confusão de sentimentos” (o que ele já havia destacado em *Poemas*), especialmente os sentimentos religiosos e os profanos. O crítico ainda encara tal “confusão” como sinal de “vulgaridade leitosa”, de modo a caracterizar a religiosidade presente nos poemas como “misticismo devastador”. Nessa caracterização entra o que mais queremos destacar: a inquietação, o desespero, que tornam conflituoso, agônico, o cristianismo expresso por Murilo Mendes em seus poemas. Conforme afirma Mário de Andrade, “desse desespero vêm as características essenciais da religiosidade deste livro: a sexualidade com que o poeta se atira sobre a religião, a Igreja, a Divindade com um verdadeiro instinto de posse física, a predominante colaboração do pecado, a abjeção de si mesmo” (ANDRADE, 2002, p. 52).

E essa questão não estaria desvinculada do horizonte estético. A partir da ideia da “colaboração do pecado”, o poeta-crítico se reporta às falhas técnicas do livro, que provariam certa “despreocupação pelo artesanato”. Assim como a religiosidade manifesta nessa poesia, imprime-se de um senso de transgressão ao nível do espírito, teríamos, no plano estético, os poemas em sua forma e linguagem padecendo com as instabilidades do conteúdo.

Si o que mais se salienta na religiosidade do poeta é a colaboração do pecado, havemos de convir que ele põe o pecado mais no espírito que na carne. Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correto mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das idéias. A linguagem é oralmente correnteia, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapasão em que está, o poeta lhe deu um movimento muito uniforme, sempre rápido. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o caráter. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhe sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes. E o movimento toma a textura de um pranto convulsivo. Tudo isso é belo, vigorosíssimo, mas não há descansos, não há pousos, isto é, não há combinação. É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística. (ANDRADE, 2002, p. 53).

Essa denúncia contundente das irregularidades que marcariam negativamente os poemas de Murilo Mendes relativiza-se no decorrer

da análise, quando Mário salienta que todos esses aspectos estão em conformidade com a “higiene sentimental do livro e concorre para lhe dar caráter” (ANDRADE, 2002, p. 55). Mesmo sem tocar na questão do sujeito e de como ele se apresenta nos poemas murilianos, é em relação a esse ponto que o crítico parece situar a relação entre forma e conteúdo na poética do autor. Entendendo sua expressão “higiene sentimental” por revolução no plano da subjetividade, superioríamos aí implicada a ideia de um eu não dominante de seu objeto, mas disperso na errância que faz dele um ser múltiplo e dilacerado. Daí, para Mário, a importância do tema do pecado para a compreensão dessa poética: *o pecado como elemento detonador da relação do eu consigo próprio*, o elemento que coloca o eu em crise e, assim, em choque consigo mesmo.

Essa consideração crítica de Mário de Andrade sobre a poética muriliana como conservada “mais dentro do lirismo que da verdadeira poesia”, como uma “criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística” (ANDRADE, 2002, p. 53) tem certamente como base a noção romântica do lirismo como “expressão da subjetividade como tal (...), e não de um objeto exterior” (HEGEL, 1979 apud COLLOT, 2004, p. 165). Essa definição, formalizada por Hegel em sua *Estética*, supõe o poeta lírico como “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, que se imiscui nas “circunstâncias exteriores” apenas com o pretexto de “exprimir-se a si mesmo” (HEGEL, 1979 apud COLLOT, 2004, p. 165). Tal lirismo seria fundado num “estado de alma” (daí Mário falar de “fatalidade psicológica”), o qual indica, como assinalava Hugo Friedrich, “distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir” (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Friedrich já apontava para como a poesia moderna é refratária a essa “intimidade comunicativa”, com o eu pessoal do poeta nela participando mais como “inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). A subjetividade está aí implicada, não como estado de ânimo, mas como um complexo de vozes que se atravessam e atravessam o poema, transformando-o pela força de sua fantasia e linguagem.

Michel Collot, em seu ensaio “O sujeito lírico fora de si”, aborda esse outro lirismo, redefinido na modernidade, pela hipótese de que nele o sujeito lírico não constitui uma instância alojada em sua pura interioridade, mas um ser em transe, num movimento constante para “fora de si”. Esse movimento implica dois sentidos primordiais:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p. 166).

Collot recobra uma série de formulações filosóficas ou teóricas sobre o lirismo ou a linguagem que intuem esse caráter excêntrico do sujeito lírico. A primeira que cita é a visão de Platão do sujeito lírico como aquele que não se possui, “na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira” (COLLOT, 2004, p. 166). Seriam essa “possessão” e esse “desapossamento” uma ação conferida a um outro, podendo ser este o próprio canto, “que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana” (COLLOT, 2004, p. 166). Nesse sentido, haveria uma “passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão” (COLLOT, 2004, p. 166). Estaríamos, com esse aspecto, próximos da compreensão de Mário quando ele afirma ser a criação de Murilo Mendes mais determinada por uma “fatalidade psicológica” do que por uma “intenção artística”. Acontece que, como argumenta Collot agora evocando Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, esse outro (o tempo, o mundo, a linguagem, o próprio canto), pelo qual o sujeito é rendido, constitui o outro de si mesmo, seu outro radical, o “Eu é um outro” que exprimiu Arthur Rimbaud. Nesse sentido, trata-se de um movimento duplo de “inclusão recíproca” entre uma ação que é sua mas que lhe é imprópria, por um corpo que lhe pertence mas de fora.

A compreensão dessa expressão lírica pautada na intersecção entre o eu e seu outro pressupõe uma nova interpretação do sujeito, conjecturada já pelo pensamento contemporâneo, como salientado por Collot. Buscando descortinar melhor os termos dessa proposição, recorreremos à revisão realizada por Luiz Costa Lima da noção de sujeito no pensamento ocidental.

Costa Lima desenvolve esta discussão dentro do quadro central de sua obra teórica, voltada para a problematização do conceito de *mimesis*. Partindo da premissa de que “a *mimesis* nasce de uma impulsão, da necessidade de uma ‘identidade subjetiva’” (LIMA, 2014, p. 109), o teórico conjectura que a manifestação de uma subjetividade dilacerada, em trânsito por diversos planos, como a que funda a modernidade, suscita um processo mimético também caracterizado por um movimento desordenado e descontínuo. Tal como afirma em *A ficção e o poema*: “É mesmo porque o homem, como se sabe por Arnold Gehlen, não tem uma territorialidade própria, sendo, por isso, ‘aberto para o mundo’, que a propagação mimética não tem limites” (LIMA, 2012, p. 24).

Embora presente em toda a obra madura do autor (cujo marco inicial é o livro *Mimesis e modernidade*, de 1980), a relação entre sujeito e *mimesis* é formulada com maior detalhamento em *Mimesis: desafio ao pensamento*. Nesse livro, Costa Lima empreende uma reconsideração da *mimesis* situando o “seu ponto de partida” não mais nas “incitações da realidade”, mas sim como “busca de constituição da identidade subjetiva do agente – *i. e.*, de cada ser humano” (LIMA, 2014, p. 26).

A problemática já aparecia em *O controle do imaginário*, em que é mostrado que, com o advento da Idade Moderna, a noção de razão passa a ocupar o lugar que antes era da cosmologia cristã na dominação do imaginário, no veto à ficção. A razão, como faculdade viabilizadora do conhecimento do verdadeiro, submetia o imaginário a um princípio de realidade no qual não estaria suposta a produção de diferença, isto é, a produção de realidades outras, distintas dos modelos prefixados. Emerge, ao mesmo tempo, uma noção de sujeito como centrado em si mesmo e vigilante em relação à sua própria subjetividade. Essa noção de sujeito possibilitaria o estabelecimento da concepção vigente da *mimesis* como *imitatio*, ou seja, como mera reprodução de uma realidade primeira. Com o suporte da *imitatio*, a subjetividade só poderia se manifestar desde que ajustada a modelos aceitáveis pelos doutores e leigos, pelos humanistas e os representantes do pensamento eclesiástico. “A *imitatio* deveria ser um mecanismo de controle da subjetividade individual e de sujeição do ficcional a modelos legitimados” (LIMA, 1984, p. 28).

Equivalente a uma “razão forte”, esse sujeito, que o teórico intitula de *sujeito solar*, se define como um “sujeito central, capaz de modelar e manter o comando de suas representações”. Seu estabelecimento, no pensamento

ocidental, se dá por meio do *cogito* cartesiano, conjugado “à razão, em detrimento da imaginação e dos sentidos” (LIMA, 2014, p. 69). Conforme Costa Lima, essa centralidade do sujeito em Descartes

tinha como corolário a segurança das representações. Para que elas alcançassem esse status, tinham de se submeter a duas condições: 1) não serem tocadas por afetos, não se confundindo com as “imagens”; 2) serem passíveis de um tratamento geométrico. Apenas uma podia então ser a linguagem salvadora: a matemática. Em troca, a linguagem, enquanto verbal, era uma Donna móvel, confiável apenas quando, excepcionalmente, se desfizesse de seus atavios em favor das unívocas figuras geométricas. (LIMA, 2014, p. 151-152).

Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Costa Lima põe a essa noção dominante de sujeito (o *sujeito solar*) a ideia de um *sujeito fraturado*, constituído, segundo ele, de “uma multiplicidade de fraturas”, ou uma “multiplicidade de eus distintos” (LIMA, 2014, p. 112). Para se ter uma dimensão mais precisa do que se coloca sob essa proposição, tenhamos em vista o que o autor afirma em outro livro, mais tardio (*História. Ficção. Literatura*, de 2006). Por estas palavras, vemos que se trata, com essa noção de múltiplos eus, de “discursos diversos” e “entre si discrepantes” que o sujeito internaliza ao longo da vida e que dividem seu interior:

Não é um Outro onívoro que me subtrai de minha individualidade. Esta se dispersa na diversidade de discursos que internalizo. Toda “instância discursiva” atualiza uma *modalidade discursiva*. Sabemos com Benveniste que a instância discursiva permite que o sujeito se manifeste. Mas a derivação do discurso ou modalidade discursiva tem um resultado antagônico: só empiricamente o sujeito é uno – tem um nome pelo qual atende; na verdade em sua concretização, mostra-se dividido, fragmentado, dando lugar a peças dissonantes ou até cacofônicas. (LIMA, 2006, p. 75).

Seguindo a história do pensamento ocidental, o teórico percebe a emergência desse sujeito fragmentado nas frestas da teoria da representação cartesiana mesma (como vimos, fundadora do *sujeito solar*), na contradição que nela se insinua entre a imortalidade da alma e o *cogito* finito, ou seja, limitado. Mas, é em Kant que ela teria mais se insinuado, mesmo com o filósofo pensando ainda a razão humana como detentora de todos os aportes possibilitadores da apreensão do mundo. Acontece que, no pensamento do filósofo alemão, o sujeito não é mais compreendido como substância, mas sim como uma consciência, sendo, portanto, móvel. E, nessa mobilidade

inerente, está suposta uma subjetividade aberta para a transformação, para a identificação com outras formas de experimentar o mundo e a si mesmo.

Chegando a Freud, Costa Lima especifica a noção de *sujeito fraturado* que propõe, e conjectura um conceito de representação que lhe seja correspondente: a *representação-efeito*. O sujeito excentrado, não encerrado em uma superfície consciente e sim a envolver “uma parte pré-consciente e outra inconsciente”, abre a perspectiva para uma forma de representação não pautada no domínio de uma semelhança, mas de uma flagrante diferença do eu para consigo mesmo. Assim é que, nos termos do teórico:

a megalomania do sujeito solar entrava em colapso. Em vez de uma intensa centralidade, passa a ser confundido com um palco em que um tênue foco de luz penetra em parte das sombras, dominadoras do resto do espaço cênico. As representações se confundem com essa mescla de luz e sombras. Elas já nada têm de pontuais ou de puramente objetivas, sem que, por isso, se tornem arbitrarias. Ao sujeito fraturado não deixam de pertencer representações pertinentes, conquanto não mais submissas a um cálculo, verificável e incorpóreo. (LIMA, 2014, p. 105).

Eis, então, que à multiplicidade de eus implicados no sujeito como fragmentado corresponderia a indeterminação do sentido no mímema que a partir dele se elabora. A *representação-efeito*, com isso, constitui o modo próprio como esse sujeito se dá a conhecer o *outro* de si mesmo. Esse processo implica, como diz Costa Lima, em um “estranhamento originário”, pelo qual se dá uma “deformação ou truncamento” entre as partes (os diversos eus) postos em relação. E implica, também, em um movimento do sujeito para fora, e isso “sem que o alcançado seja um mero homólogo do que, antes dela, já estava fora, *i. e.*, algo organizado como natureza” (LIMA, 2014, p. 146). Nesse sentido, esse outro de si mesmo a que o sujeito advém na *representação-efeito* não se constitui como algo pré-formado, pré-configurado, mas como algo que se forma enquanto se dá o processo.

Esse movimento do sujeito para fora, em direção ao outro de si mesmo está na base do lirismo *transpessoal* conjecturado por Michel Collot, em “O sujeito lírico fora de si”. De acordo com o autor francês, desponta esse lirismo como “um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno”, um sujeito que se distingue de um “*eu* que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo” (COLLOT, 2004, p. 166). E neste lirismo (tal como o que também Costa Lima presume pelo conceito de *representação-efeito*) é pela “forma do poema” que o sujeito lírico vem a ser “si mesmo”: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de

uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (COLLOT, 2004, p. 168).

Tem-se, com isso, que a expressão lírica constitui-se por uma correspondente “inflação” da subjetividade junto aos recursos da linguagem e da forma. Sendo a linguagem o corpo primordial pelo qual essa produção de um “eu que é outro” se efetiva, ela se faz, então, igualmente marcada por esse regime de errância e desarticulação pelo qual o sujeito nela assoma. Como diz Collot, evocando a poesia de Rimbaud, é por meio de uma intervenção na língua, lançando-a ao delírio, ao transtorno da relação signo e significado, que o sujeito vem ao acesso desse outro que é ele mesmo, na matéria do poema. “Perdendo o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas coisas ‘inauditas’ e ‘inomináveis’, ele se inventa sujeito” (COLLOT, 2004, p. 169).

Na poesia de Murilo Mendes, temos fundamentalmente a projeção desse lirismo pautado na expressão de uma subjetividade dilacerada pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. Na confusão das palavras, na confusão de planos, o sujeito embate-se consigo mesmo, com os limites do mundo e com a linguagem. E nesse embate encontra um ponto de abertura, de transcendência para um outro “espaço” de transformação de si mesmo.

Esse seria, então, o melhor sentido para a ideia de “higiene sentimental”, levantada por Mário Andrade em sua análise sobre a poética muriliana: ela se realiza não mais por um sujeito detentor de um domínio de si mesmo, autocentrado e autossuficiente, e, por conseguinte, capaz de deter um “controle eficiente” sobre as palavras e os referentes de seu poema, capaz de manter o comando de suas representações. A estética que tem por base tal premissa encontra na poesia de Murilo Mendes uma forte contrariedade. Impera, nessa poética, uma errância subjetiva de base, que supõe uma subjetividade em transe, dispersa em planos descontínuos. E, se no processo de composição devém a “colaboração fatal e inesperada” do descontínuo, do heterogêneo e do contraditório (a “colaboração do pecado”, nas palavras de Mário de Andrade), é porque “a voz do poeta não é sua”, ou pelo menos, não é una e autodeterminada.

Então, a irregularidade, a falta de unidade e de equilíbrio que marcam essa poesia não podem ser pensadas como sintomas de uma “fraqueza formal” do poeta, mas sim como fundamentos expressivos de uma poética enredada no que inclui o seu próprio gesto: a expressão de uma experiência humana emperrada em meio a conflitos e aflições. Ela faz de seu próprio sacrifício essa sua potência, marcando em sua linguagem e forma a insolubilidade

dos impasses que subsumem ao seu fazer. Pela tensão, a descontinuidade, a irregularidade, a desarmonia, a poesia muriliana promove a contestação da ideia tradicional da arte como criação da perfeição mediante o apagamento dos aspectos que denotam os impasses nela envolvidos e, principalmente, expõe a resistência à imposição de uma experiência criativa muda em relação aos impasses da vida.

Em *Poemas*, podemos destacar “Noturno resumido” como uma composição que articula bem esses sentidos, na medida em que nos apresenta o poeta, em seu processo de criação, envolvido com o emaranhado de acontecimentos que complexificam a vida. A criação, em sua própria fatura, trará as marcas desses atravessamentos, assim mostrando a impossibilidade de constituir-se como uma “obra-prima”:

Noturno resumido

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.
(MENDES, 1997, p. 89).

Seguindo as marcações do que se insinua no título e depois no fecho, a composição que temos acima constitui uma espécie de “resumo” de uma noite inteira passada em branco pelo poeta enquanto tentava criar um poema. Como o que proporciona o alcance da “obra-prima” não se lhe oferece (a alta inspiração, digamos), o que ele consegue é este apanhado descontínuo dos diversos esboços de uma visão da noite que vive. Ou, lendo de outro modo, como não consegue escapar aos condicionamentos da noite, a estes o poeta se entrega, tomando-os como a matéria amorfa de sua elaboração final. Temos, então, para dizer com Maurice Blanchot, que “a poesia não se dá ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se” (BLANCHOT, 1987, p. 83). Ela depende dele, sim, para vir a objetivar-se em palavra e em forma poética, mas essa dependência não torna o poeta “senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente” (BLANCHOT, 1987, p. 83). Escapando ao domínio de um saber e um fazer rígido, determinado, a poesia coloca tudo – o poeta, seu gesto criador e também o mundo, a partir de cuja visão ela então se insinua – em questão, isto é, em hesitação, provocando um obstáculo à sua própria consecução.

No poema, a procura da alta poesia é frustrada não apenas pela fatalidade de um acaso (o tinteiro que cai e suja os dedos do poeta), mas antes por uma série de fatores que escapam ao domínio do artista e que pertencem à sua realidade mais imediata. Nesse sentido, podemos dizer que, nesse poema, Murilo (ou o poeta que ele simula) tem como fonte de inspiração não uma dimensão etérea, permeada de musas e deuses imaginários. Seguindo o que assinala Merquior (*In*: MENDES, 1997, p. 13) quanto a “um constante impulso de estar no mundo” da parte de Murilo Mendes, digamos que esse poema mostra o quanto o exercício poético do autor era extremamente marcado pelas múltiplas e entrecortantes referências da realidade imediata.

Seriam essas referências: o trabalho duro do homem comum (que constrói as casas em que o pessoal dorme), junto ao qual se suspende a noite; a dificuldade material que determina o descanso desconfortável dessas pessoas; até os dilemas pessoais, como da “moça sestrosa” e de seu namorado que se atirou dum quinto andar (“todos têm a vidinha deles”); e, ainda, os signos do advento da modernidade: o “automóvel gostoso” (modernidade histórica e social) e o cubismo (modernidade artística). Esses fatores que compõem e “bagunçam” a realidade increpam a consciência do poeta e se põem a intervir no seu processo criativo.

Mas, pode-se identificar aí também referências a tendências estéticas díspares: a matriz romântica, sugerida por uma de suas metáforas primordiais, a lua, e os manifestos de arte moderna, que marcaram a arte europeia e a brasileira nas primeiras décadas do século XX, põem-se a “brigar” no poema ainda “em branco”, para não dizermos na consciência criativa do artista. Isso deixa marcada uma compreensão crítica do processo de criação: ele não se dá pela determinação prévia de uma única e dominante orientação estética, mas pelo cotejo tenso entre signos distintos da tradição, o que o poeta tem por referência do que leu, antes e no contexto da produção.

Por fim, temos a atravessar a noite e o poema a “soma de sambas” que o poeta estava a ouvir. Essa é uma referência duplamente importante, primeiro porque dá a ver o poeta imerso em um ambiente distinto do habitualmente concebido para a criação lírica: não é no silêncio, mas sim em meio ao tumulto de sons e ritmos que caracterizam o samba (gênero em ebulição no Rio de Janeiro dos anos 1920) que ele então se põe a escrever; segundo, porque evidencia o quanto sua criação, dizendo com T. S. Eliot (1972, p. 51), se alimenta da “fala comum de sua época e de seu lugar”. Daí, temos como característica também da composição, que devém como produto dessa criação, o entrecortado de notas, vozes, compassos, tal como é no samba. Isso pode ser verificado no jogo aleatório entre frases longas e curtas e na distribuição irrefletida dos acentos, mais conforme o ritmo da conversação do que da versificação.

Esse primado da descontinuidade e da irregularidade pode ainda ser discernido no plano imagético da composição, em que domina uma superposição de “quadros” (à maneira dos *tableaux* de Baudelaire) mas inacabados, retratando pontos distintos da cidade na noite da criação: veja-se, na primeira estrofe, como da “bruta mão” que constrói as casas temos uma vaga indicação, porque a ela sobrepõe-se a imagem das pessoas dormindo atravessadas na cama; o mesmo na estrofe 3, em que a vizinha na janela mal se insinua e já somos levados à visão de seu namorado jogando-se do quinto andar do prédio. Assim é que, à maneira de um quadro composto a partir da montagem surrealista, justapondo planos díspares, traça-nos uma visão confusa de uma realidade assim mesmo marcada, porque constituída de múltiplos e desarticulados aspectos.

No plano da estruturação, a matriz surrealista estaria também implicada, erigindo-se o poema a partir de uma superposição heterométrica

de versos, aliada a uma significativa discrepância tópica entre as estrofes. Como uma colagem de recortes descontínuos do que proveio em sua criação, a composição, como dizem os versos finais, mancha-se de irregularidades, sobre as quais atua mais a fatalidade com que se projeta a matéria em elaboração (metaforizada pela tinta) do que a ação consciente do poeta (seus dedos). Por se tratar de uma matéria convulsa, ainda indeterminada, resulta o processo de criação aberto, marcado por uma impossibilidade de acabamento, impossibilidade de imposição formal à coisa que se mostra, em seu âmago, amorfa.

À luz de uma visão esteticista, o poema de Murilo Mendes pode afigurar-se uma criação malsucedida, faltando-lhe a unidade de perspectiva, o equilíbrio de tom, ritmo e enunciação e o acabamento dos versos e das estrofes, princípios requeridos pelas regras do “bem-fazer poético”. Mas, do ponto de vista de um lirismo menos determinado, esses aspectos são riquíssimos valores de expressão, porque dão a ver em sua própria figuração a matéria que o forma: o desconcertado do mundo (a noite, a cidade), o desconcertado da subjetividade lírica, o desconcertado da criação. Mais precisamente, dão a ver a situação dilemática, de *crise* mesmo, que subsume à experiência poética, assim assumindo ela um valor *crítico*: como viu Marcos Siscar a respeito de Mallarmé, o de *dramatizar* a crise da experiência existencial e histórica pela “crise na qual está em jogo o modo de existência do verso, metonímia do gênero” (SISCAR, 2010, 75). Ou, tendo Murilo Mendes por horizonte, trata-se aí de: *dramatizar* a crise do modo de existência *estética* do verso, estabelecendo um nexos entre a *crise do verso*, o que significa “uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele” (SISCAR, 2010, p. 107), e a *crise de nervos*, a perturbação sentida pelo sujeito ante as confusões de uma realidade multifacetada e complexa.

Desse modo, a dificuldade de dar forma à intrincada teia de recortes que advêm como matéria da composição decorre, antes, da dificuldade de processamento por parte da percepção do que é manifestado por essa matéria poética: os dados referentes de uma realidade confusa, permeada de atravessamentos e volubilidades. Digamos, então, que o que está em causa no problema da inabilidade técnica do artista, nos últimos versos assinalada (e avaliada pelos críticos de Murilo, posteriormente, em especial Mário de Andrade), é justamente o impasse colocado à elaboração artística pelo agônico da experiência histórica. O ato de compor um poema deixa de ser o

de impor a uma matéria amorfa e em ebulição uma ordem acabada, harmônica e perfeita, mas, para dizer com Blanchot (2010, p. 141), o de “apresentar, quer dizer (finalmente) dar forma a esta irregularidade fundamental”; em outros termos, o de constituir uma forma capaz de comunicar a experiência, comunicando também o que há nela de fatalidades, imposturas e tensões.

Nesse sentido, compor um poema é dar-se ao risco, ao constrangimento da impotência, fazendo também dos obstáculos uma potência expressiva. E é, então, que o poema se faz mediação com o campo da experiência histórica: nele, o poeta não pode subtrair nada de sua relação com o mundo, nem as fatalidades, nem as ingerências; com isso, tem a possibilidade de vir a experimentar tudo, assim como a de tudo dizer, nem que seja por contradições e lacunas.

“Mapa” talvez seja a composição de *Poemas* na qual esse lirismo convulso mostra-se mais flagrante e intensivo, com a matéria poética tanto quanto a forma de expressão movidos por uma agitação fundamental. Nela, o senso de desordem age tão fortemente que coloca o sujeito lírico e a forma poética em transe, entre todas as vivências possíveis e entre os mais variados meios de expressão. Com uma alta carga de signos a manifestar a experiência subjetiva no contexto da modernidade (experiência que é, como vimos com Costa Lima, de ampliação deliberada da fratura que faz desse sujeito um complexo de eus díspares), esta composição ostenta em sua própria forma e linguagem a tensão e a errância que faz do sujeito e de sua criação poética um “mapa fragmentado” e uma “bagunça transcendente”. Leia-se, abaixo, o poema na íntegra:

Mapa

A Jorge Burlamaqui

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram no rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos
solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei o que é o bem
nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens
imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando
populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me
chamam a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.
Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco de Assis e vários suicidas e amantes suicidas
e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque
jejuavam muito...
viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, deserto vibrando sobre os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto na praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.
(MENDES, 1997, p. 116-117).

Temos, nesse poema, o sujeito lírico tentando configurar um “mapa” de sua subjetividade, contrastando um eu unívoco, fechado nos limites de uma identidade prefixada, com um eu em transe, disperso pelos “quatro cantos do mundo”, não inscrito “em nenhuma teoria”. Esse “mapa”, como melhor veremos no decorrer da análise, é o próprio poema, pelo qual esse sujeito vem a dar-se uma figuração. E esse “mapa” (o poema) se constitui por um traçado correspondente ao que caracteriza o território mapeado (a subjetividade): às irregularidades e distensões que marcam o espaço cartografado corresponde o traçado confuso e imperfeito do desenho construído.

A composição foi escrita originalmente nos anos 1920, portanto sob o influxo da primeira geração modernista e das ideias difundidas pelas vanguardas europeias, especialmente o surrealismo. Foi publicada primeiramente em 1925, na *Revista de Antropofagia*, e depois no livro *Poemas*, de 1930. Nota-se como não há qualquer senso de medida embasando a construção formal desse poema. Esse aspecto é paradigmático de como Murilo Mendes procede em seu trabalho criativo: sem partir de qualquer forma prévia, de qualquer modelo. O poema compõe-se de três estrofes,

divididas irregularmente no plano da estrutura; os versos são todos livres e brancos, o que sugere toda uma liberdade no ato criativo; porém, mais do que isso, são irregulares e desarmônicos, não havendo nada (nem métrica, nem rimas, nem ressonâncias sonoras) que estabeleçam entre eles um senso de unidade e harmonia; as frases se organizam em períodos compostos e geralmente longos, que se estendem por mais de um verso, marcando, assim, a continuidade do movimento discursivo. Mas, se observarmos atentamente, essa continuidade está em choque com a descontinuidade, dado que as frases, por vezes, se quebram de um verso para o outro, dando o efeito de um discurso a se travar em sua própria engrenagem. Angulosos, esses versos configuram um “espaço” cheio de curvas e de fronteiras (primeiro demarcadas, depois suplantadas) por onde percorre a enunciação.

Também participam do processo compositivo o ritmo descompassado, cheio de pausas e retomadas bruscas e de impulso dinâmico e enérgico. Os sons e o andamento rítmico do poema dão expressão à energia intempestiva com que o sujeito lírico se exprime. Além disso, eles contribuem para a compleição do aspecto dissonante do poema, fazendo com que nele domine, desde o plano material da linguagem até a impressão de uma tensão implosiva. Também as imagens encarnam o princípio da errância e do conflituoso. Entre familiares e imprevisas, elas demarcam a superposição de realidades díspares e nos fazem sentir o deslocamento experimentado pelo sujeito lírico em relação a si mesmo e em relação ao mundo.

A imagem inicial do sujeito como colado no tempo e como “preso” a um “corpo desconjuntado” faz pensar nas barreiras colocadas à “espiritualidade elástica” e ao anseio de ultrapassar todos os limites, dos quais fala Mário de Andrade (1974, p. 42). Temos, assim, a descontinuidade do próprio corpo do sujeito lírico, como a do tempo (dividido entre passado, presente, futuro), como limites colocados contra o desejo do sujeito de extravasamento para outras realidades, outros mundos. A totalidade, por mais que ansiada, mostra-se impossível, e por mais que impossível é profundamente ansiada – uma ambivalência que se mostra central.

A imagem do corpo “desconjuntado” prepara a mais forte: a do eu como um espaço fechado em suas fronteiras: “Estou/ limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,/ a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação”. Essas fronteiras, como podemos observar, têm o estatuto de discursos ou doutrinas que influíram na formação da identidade do sujeito,

mas que foram conformados dentro da imagem de um eu único e unitário, o que nos faz lembrar da afirmação de Costa Lima de que ser o sujeito fragmentado implica em ser ele, em seu eu interior, ocupado por discursos entre si discrepantes (LIMA, 2006, p. 75). Mas eis que ao interrogar-se, ao colocar-se no curso da linguagem (com seus afetos e representações imaginárias), o sujeito se percebe como um “corpo desconjuntado”, composto de outros eus, impedidos de manifestarem-se. E é aí que a crise de identificação consigo mesmo mais se aguça, abrindo-se uma fresta na cartografia poética de seu eu.

A partir do momento em que se rompe com o “controle eficiente” do sujeito sobre suas representações, aquela desordem temida pela “razão forte” irrompe e quebra com a estabilidade que mantinha as vozes do corpo e da imaginação (dos outros eus) abafadas. Temos, aqui, o momento crítico do poema, em que tanto ele – em sua forma – quanto o sujeito e o mundo são tocados por um princípio de confrontação que os leva ao desconcerto total. Desconcerto, inclusive, de toda tentativa de esse sujeito se definir, de estabelecer para si um regime específico e um espaço demarcado. Ao dizer “não me inscrevo em nenhuma teoria”, o sujeito lírico de “Mapa” aponta para além de toda forma de fixação, afirmando a subjetividade como multiplicidade e desconexão sempre problemáticas, que embaralha as categorias do dentro e do fora, do eu e do mundo.

Sebastião Uchoa Leite (2003, p. 63) leu esta composição como “um verdadeiro manifesto do desconjuntamento das coisas do mundo”. Preferimos lê-la principalmente como “manifesto do desconjuntamento” do sujeito lírico e do poema em sua relação com o desconjuntado do mundo. O que se insinua neste poema é a constituição tanto desse sujeito quanto do poema a partir de uma multiplicidade de vozes, que se destacam e se convulsionam dentro de cada um deles. E o primeiro efeito dessa convulsão de vozes é o embate do sujeito consigo mesmo (com as fronteiras que lhe impõem a imagem de um espaço subjetivo limitado, isto é, unitário). Mas, além de um único corpo (e “desconjuntado”), há também a imposição de uma única vida (“me pregam numa cruz”), impedindo o movimento para planos fora dos fixados no mundo. Nos versos seguintes, a revolta contra esses limites se agudiza e batalhas são travadas no anseio de superar as determinações impostas. Agora, já não é mais apenas o tempo o “algoz” do sujeito, o mundo fora (o espaço) também é uma barreira que precisa

ser transposta. E eis que o “mapa” começa a se desarticular totalmente. Investindo contra si mesmo, mas também contra o espaço e o tempo, o sujeito lírico lança-se ao passado e ao futuro e a lugares diversos, ao mesmo tempo.

Esses movimentos, tão simultâneos quanto desconexos, são, no poema, os do pensamento imaginativo, que, abastecido por um tanto de loucura, se mostra capaz de dividir o eu entre os muitos planos do espaço/tempo do mundo. Inclusive, um dos lugares percorridos nessa movimentação é a fazenda do interior, em que o poeta se vê “às gargalhadas” com seus “tios doidos”. Essa evocação, até certo ponto de matriz autobiográfica, traz referentes importantes para o estabelecimento desse sujeito múltiplo, dividido entre tantos eus e entre tantos espaços que o poema nos apresenta. É que, como nos revela Fernando Fiorese Furtado, em análise da figuração da casa familiar em *A idade do serrote* (obra memorialística de Murilo Mendes), é pelo tio Chicó, portador de doença mental, que “o poeta aprende a desagregação do eu, o teatro do absurdo da condição humana, ainda que num pequeno cenário, pois não desconhece os poderes do homem órfão e mutilado nem a lição da analogia cósmica” (FURTADO, 2005, p. 91).

Junto da loucura vem a morte, também como limite para a razão, instalar um mundo outro (ressalte-se que Descartes compreendia o *cogito* como finito, mas a alma como imortal, repousando aí a contradição que permitiu a Costa Lima entrever, nas frestas do pensamento desse filósofo, a noção de sujeito como *fraturado*). Mas, ao invés de conduzir o sujeito em direção a uma totalidade harmônica, a morte acentuará ainda mais a errância que a imaginação do poeta entrevê no fundo de sua subjetividade e nos planos invisíveis do mundo. Tudo o que é impossibilitado de se mostrar nos limites dessa vida (por ser da ordem do conflituoso ou do fantasmagórico) enfim “transparecerá”, e ainda em sua face trágica e agônica: “vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,/ o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,/ dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,/ vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,/ me insinuarei nos quatro cantos do mundo”.

Pode-se deduzir desses versos que, não apenas a fragmentação do sujeito constitui motivo para essa desarticulação do poema no plano da forma, o modo como esse sujeito experimenta o mundo – um mundo igualmente descontínuo, composto de planos díspares – também traz implicações substanciais para essa poética. Na emergência do imaginário, com a errância subjetiva e esse deslocamento para mundos outros, o poema assume muitas vozes, constituindo-se pelo entrechoque entre elas. Assim,

se não há uma voz única a enunciá-lo, a dizer-se no poema, não há como pensar em uma instância dotada do controle sobre suas imagens, seus ritmos e a sua extensão discursiva. Desse modo, mais que o informe, o disforme passa a ser a base de tal poética, expressando, assim, o atordoamento da subjetividade a perceber-se como descontínua e num mundo também tocado pela descontinuidade.

O poema “Mapa”, portanto, figura em sua forma desarticulada a errância e a fragmentação que marcam o sujeito de sua enunciação. Desse modo, mais do que expor uma visão do mundo ou de seu sujeito lírico como fragmentados, esse poema encarna o movimento que vai de um a outro, desfazendo os limites entre a instância subjetiva e a instância objetiva. Ao mesmo tempo, ele mimetiza essa fragmentação, constituindo-se, de fato, como uma tentativa de cartografar um espaço que, movido por um impulso identificatório, tem suas fronteiras rompidas.

No movimento para fora (que é de explosão de um universo subjetivo unitário e de extrapolação dos limites da contingência), um processo mimético se elabora configurando um “mapa” de linhas tortas e fluidas. Nesse “mapa” (o próprio poema) não dá a ver um sujeito em si mesmo (um território demarcado); na verdade, ele investe na apresentação das diversas instâncias subjetivas que constituem um eu fragmentado e conflituoso, portanto, distante das noções de “unidade” e “controle” com que a crítica pretendia ver as questões da forma na poesia de Murilo Mendes. A forma, nessa poética, é a que a poesia assume em seus muitos enredamentos por planos múltiplos e díspares, e não a que um processo deliberado de acomodação, adequação a uma ordem determinada, impõe aos signos em convulsiva movimentação.

As análises acima expõem a força do senso de tensão e desarticulação na poesia de Murilo Mendes, que, neste trabalho, buscou-se evidenciar principalmente pela colocação das questões relativas à implicação entre o plano dos sentidos e o da forma em composições do primeiro livro do autor, *Poemas*. Essa implicação passa pela emergência de impasses e descontinuidades insolúveis, tornando a experiência estética conflituosa e dilacerada, tal como o é a subjetividade e a relação com o mundo e até consigo que ela exprime.

Vimos que a poética de Murilo Mendes se funda numa proposição lírica que envolve tanto a manifestação de uma subjetividade dilacerada, constituída por múltiplos e díspares eus em intensa e permanente agitação, quanto um regime de expressão pautado na tensão e dispersão dos elementos formais, dos signos linguísticos e dos campos referenciais. Nessa espécie

de “bagunça transcendente”, a heterogeneidade da experiência poética se acentua, lembrando-nos que nela estão implicados direcionamentos vários, que muitas vezes não se submetem a uma depuração sintética, mas sim a um regime de fluxos e contrastes.

Referências

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. *In*: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 27-48.

ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. *In*: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 2002, pp. 49-56.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *In*: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 219-240.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*. Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-177.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Editora Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Siva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Casas da memória: figurações da cidade em Murilo Mendes. *In*: *Léguas e meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana, v. 4, nº 3, 2005, p. 91-105.

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

LEITE, Sebastião Uchoa. A meta múltipla de Murilo Mendes. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 61-72.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema: Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: A. Pizarro (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 319-333.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MENDES, Murilo. *Poemas (1930)*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1930, pp. 83-124.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: M. MENDES. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 11-21.

MOURA, Murilo Marcondes de. As passagens do poeta. In: MENDES M. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 262-272.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

SANTIAGO, Silviano. Poesia fusão: catolicismo primitivo/mentalidade moderna. In: MENDES M.. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 91-124.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos a modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.



As formas de resistência em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior

The Forms of Resistance in Torto Arado, by Itamar Vieira Junior

Michelle Márcia Cobra Torre

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

michelletorre@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-6515-142X>

Resumo: O artigo propõe discutir *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, abordando as formas de resistência presentes na obra. Para isso, o estudo enfoca os aspectos do romance que tratam das relações das personagens com a terra, a ancestralidade e a resistência feminina. Também são abordadas as relações entre história e memória. O trabalho defende que o romance lança luz sobre a questão do silenciamento em relação às histórias afrodescendentes, à herança da escravidão e seus resquícios. Parte-se de uma discussão baseada em textos teóricos sobre história e memória, identidade cultural e feminismo para analisar como a resistência pode ser percebida em vários aspectos do romance como a luta pelo direito à terra, as memórias e histórias silenciadas trazidas à tona, a ancestralidade, a sororidade e a resistência feminina.

Palavras-chave: Torto arado; história; memória; resistência.

Abstract: The article proposes to discuss *Torto arado*, by Itamar Vieira Junior, approaching the forms of resistance present in the novel. For this, the study focuses on aspects of the novel that deal with the characters' relationships with the land, ancestry and female resistance. The relationships between history and memory are also studied. The work argues that the novel sheds light on the issue of silencing in relation to Afro-descendant stories, the consequence of slavery and its remnants. It starts with a discussion based on theoretical texts on history and memory, cultural identity and feminism to discuss how resistance can be perceived in various aspects of the novel, such as the struggle for land rights, as silenced memories and stories brought to light, the ancestry and female sorority and resistance.

Keywords: Torto arado; history; memory; resistance.

1 Introdução

O artigo se propõe a refletir sobre o romance *Torto arado* do escritor brasileiro Itamar Vieira Junior, publicado em 2019. A obra de ficção se passa no sertão baiano e narra a história de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, bem como a relação dessas personagens com o território onde vivem, em diálogo com a história brasileira, no que diz respeito à questão agrária, às heranças da escravidão e às condições de trabalho a que muitas pessoas são submetidas ainda nos dias atuais. Neste trabalho, serão abordadas as relações das personagens com a terra, as relações entre história e memória, a questão da ancestralidade e a questão do enfrentamento à violência doméstica contra a mulher.

No romance, a comunidade rural é formada por afrodescendentes, que trabalham nas terras da Fazenda Água Negra em troca de morada. Os ancestrais dos lavradores da fazenda – propriedade da família Peixoto desde os tempos das Sesmarias – viveram a escravidão e, com a Lei Áurea de 1888, passaram a migrar de fazenda em fazenda em busca de trabalho, carregando as marcas profundas das desigualdades. Ao longo do romance, a comunidade de Água Negra passa por transformações e as personagens femininas, Bibiana e Belonísia, são centrais nos processos de mudança e de ressignificação da história e da identidade dos moradores da fazenda. A obra abrange um período que recobre a vida das irmãs desde a infância à vida adulta, quando estão mais velhas e narram a história de sua família e da comunidade de Água Negra, segundo o ponto de vista de cada uma delas.

O romance é dividido em três partes, cada uma sendo narrada por uma voz diferente, sempre em primeira pessoa. As vozes femininas são as vozes de Bibiana, Belonísia e da encantada Santa Rita Pescadeira. Cada parte do romance é narrada pela perspectiva de uma das mulheres, permitindo que a narrativa seja entrelaçada pela rede de pesca da encantada Santa Rita, que conduz a última parte, na qual os fios que foram deixados ao longo do livro são atados lançando luz em toda a obra.

O ato que inaugura a história contada pelas narradoras está relacionado à transgressão que as irmãs Bibiana e Belonísia cometem na infância ao abrirem a mala da avó, Donana, violando o seu passado. Entre as coisas da avó, estava um objeto enrolado em um pano sujo de sangue seco, um punhal com cabo de marfim. O brilho ofusca as meninas que são atingidas por um súbito desejo de sentir o gosto da faca escondida pela avó.

O ato de provar a lâmina colocando-a em suas bocas gera um acidente que marca a vida das irmãs para sempre, pois uma delas acaba se mutilando e perde a língua, o que provoca o seu emudecimento.

A dilaceração da língua de uma das personagens pode ser lida como a imposição do silêncio a que homens e mulheres afrodescendentes sofreram ao longo da história brasileira, junto às injustiças e à falta de direitos. As personagens de *Torto arado* foram, por muito tempo, subalternizadas e silenciadas. Os trabalhadores de Água Negra tiveram seus direitos negados e sua história silenciada, mas a luta cotidiana travada de sol a sol é o símbolo de sua resistência. A formação do Brasil por meio da temática da terra e a história das mãos que araram essa terra, que a rasgaram com seus caminhos tortuosos, são abordadas pelo romance, que traz à luz outras questões, como a ancestralidade, a violência doméstica e a resistência feminina.

Neste artigo, discute-se à luz das considerações de Paul Ricoeur, Jacques Le Goff e Michael Pollak as relações entre história e memória no romance. Em seguida, exploram-se as relações dos personagens com a terra, abarcando o debate sobre a questão da concentração de terras no Brasil. Busca-se ainda evidenciar a questão da ancestralidade nos elementos que compõem o jarê e nas relações das personagens com as entidades e a religião. Para isso, traz para a análise os estudos de Gabriel Banaggia e Stuart Hall. Por fim, examina-se como a sororidade e a violência doméstica perpassam as personagens da obra, com base em teóricas feministas, como bell hooks, que debatem essas questões. Importa ressaltar que os eixos escolhidos para a análise do romance convergem para as formas de resistência dos personagens de *Torto arado*.

2 História e memória

Nas relações que o romance estabelece com a história e a memória, pode-se perceber *Torto arado* como uma interpretação da história brasileira por meio da temática da terra e da herança da escravidão, buscando evocar as condições de vida dos afrodescendentes nas fazendas do interior do Brasil. Vários aspectos na obra aludem à escravização e à diáspora dos africanos, assim como a marginalização e a subordinação a que seus descendentes foram submetidos após a lei que aboliu a escravidão, mas que não mudou as relações entre os donos de terras e os trabalhadores.

A obra, ao abordar a herança da escravidão com a presença de fortes resquícios dessa relação ecoando na descendência dos personagens, traz para os leitores um Brasil arcaico e profundo, no qual a servidão ainda persiste. Pode-se dizer que *Torto arado* lança luz em outras histórias e outras memórias diferentes da história e da memória que foram celebradas nas escolas e nos livros didáticos por tanto tempo.

Para discutir as relações entre história e memória, se faz necessário trazer as considerações de Paul Ricoeur (2007). Segundo o filósofo, a memória imposta é respaldada por uma história oficial, a qual é transmitida por meio de celebrações públicas e livros escolares. É o que passarei a denominar neste artigo como vertente historiográfica hegemônica. Ricoeur também ressalta que, na prática conjunta da memória e do esquecimento, importa destacar a questão dos usos e dos abusos da memória, que também envolvem o jogo entre a história e a memória. O exercício da memória é o seu uso, que abre a possibilidade para os abusos, resultando em uma manipulação da memória e do esquecimento por detentores do poder.

Na manipulação da memória, há a mobilização de recursos de manipulação para a imposição de narrativas que trazem discursos justificadores do poder e da dominação. Assim, os detentores do poder acabam por se valer de narrativas para se legitimarem. De acordo com o filósofo, “a memória imposta está armada por uma história ela mesma ‘autorizada’, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente” (RICOEUR, 2007, p. 98). No plano institucional, a memória exercida é uma memória ensinada, forçada a exercer a rememoração de acontecimentos tidos como fundadores dessa história e da identidade que a encerra. A história é ensinada e celebrada.

Saliente-se que na constituição das identidades comunitárias o perigo maior, sugere Ricoeur, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada. O uso dessa narrativa pode se tornar uma armadilha quando é imposta uma narrativa canônica que despoja outros atores sociais do poder de narrarem a si mesmos, o que é uma forma de esquecimento sofrida.

No romance *Torto arado*, pode-se observar como a história era ensinada na escola da fazenda. A personagem que relata essa experiência escolar é Belonísia, que diz que nas aulas de história havia o enaltecimento da colonização portuguesa, assim como a professora ensinava sobre a “mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 97). Na esteira do que disse

Ricoeur, os detentores do poder se valem de narrativas como essas usadas como formas de legitimação do domínio das elites brancas.

Para Belonísia, o que era ensinado na escola não lhe dizia respeito, ou seja, ela não se identificava com aquela narrativa, sofrendo com isso um despojamento de narrar as suas histórias, que foram esquecidas e sobrepostas por uma vertente historiográfica hegemônica.

Paul Ricoeur explica que “a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 424). De acordo com Tzvetan Todorov (2015), deve-se recordar algo evidente: que a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento. Os termos para contrastar são a supressão (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação de ambos¹. Todorov prossegue dizendo que o restabelecimento do passado, de forma integral, é algo impossível, pois um traço que constitui a memória é a seleção, assim, há o que será conservado e o que será esquecido. Os “abusos” de memória, devido à função mediadora da narrativa, tornam-se “abusos” de esquecimento.

Em *Torto arado* observa-se, no processo escolar, o abuso do esquecimento em relação às histórias dos antepassados dos afrodescendentes, como a herança da escravidão e seus resquícios. Na luta contra o esquecimento, Bibiana torna-se professora da fazenda Água Negra e ensina a seus alunos as histórias do povo negro levando-os a compreender que a servidão e a subordinação aos fazendeiros não havia terminado. Assim, as crianças “passaram a entender por que ainda sofriam com preconceito no posto de saúde, no mercado ou nos cartórios da cidade” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 243). A professora Bibiana “incutiu naquelas vidas um respeito grande por suas próprias histórias” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 243). Bibiana era aquela:

Que contava e recontava a história de Água Negra e de antes, muito antes, dos garimpos, das lavouras de cana, dos castigos, dos sequestros de suas aldeias natais, da travessia pelo oceano de um continente para outro. As crianças ficavam atentas, não sabiam que havia uma história tão antiga atrás daquelas vidas esquecidas. Uma história triste, mas bonita. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 243).

¹ “hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (TODOROV, 2015, p. 18).

Ao discutir essa questão, é essencial trazer ao debate as considerações de Jacques Le Goff e de Michael Pollak. O historiador Jacques Le Goff (2013) ressalta a relação entre a memória e o esquecimento com a história, com o poder e com as disputas entre grupos. Os usos da memória e do esquecimento se configuram como instrumentos de poder de grupos ou indivíduos, pois há aquelas memórias que permanecem no meio social durante longos períodos, enquanto outras são “esquecidas”, silenciadas, soterradas. História, memória e esquecimento se relacionam nos momentos de disputas, já que o vencedor terá sua memória perpetuada na história, silenciando e fazendo com que seja esquecida a memória do vencido.

Saliente-se que *Torto arado*, ao trazer narrativas apagadas/silenciadas pela memória e história impostas – ou seja, pela celebração de uma vertente historiográfica que foi hegemônica no país durante muitos anos – desnuda os mecanismos de manipulação da memória e da história nacionais. Importante ressaltar que o romance coloca a questão das disputas pela memória, mostrando seus desnudamentos e seus encobrimentos, bem como sua relação com o poder, o que leva o leitor à reflexão de que as narrativas sobre o passado não são definitivas. Vale ressaltar que a historiografia contemporânea questiona as narrativas sobre a escravidão, que foram impostas no passado, trazendo à luz outras histórias, apagadas/silenciadas².

A negação/silenciamento da história dos negros é uma forma de impor poder, pois “tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p. 390), e aos detentores do poder interessa a construção de um Brasil imaginário onde as desigualdades e as injustiças não são contestadas.

De Pollak (1989), destaco a diferenciação entre as “memórias subterrâneas” e a “memória oficial”, enfatizando o caráter destruidor da memória nacional. As “memórias subterrâneas” trabalham de forma silenciosa, sendo passadas entre as gerações, e quando vêm à tona, ocorre uma disputa entre elas. Essas são as memórias dos excluídos e marginalizados do poder. De acordo com Pollak, nos momentos de mudanças críticas na

2 Sobre outras vertentes da historiografia que abordam a escravidão questionando a narrativa que foi imposta durante muitos anos, ver a obra *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*, de Kátia M. de Queirós Mattoso, e *Revoltas escravas no Brasil*, obra organizada por João José Reis e Flávio dos Santos Gomes.

história, as memórias subterrâneas, tidas como proibidas e clandestinas, emergem trazendo consigo ressentimentos acumulados ao longo do tempo e contra uma memória da dominação. Dessa forma, “o longo silêncio, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 3). Assim, as narrativas subterrâneas que sobreviveram, sendo transmitidas por familiares, por redes de sociabilidade ou por associações – ao retornarem ao espaço público – colocam em xeque a memória oficial forjada.

No romance de Itamar Vieira Junior, pode-se observar que as histórias e as memórias dos antepassados dos personagens foram marginalizadas e excluídas por muito tempo, mas sobreviveram como “memórias subterrâneas”, resistiram e aguardaram o momento de virem à tona. Esse momento se dá quando Bibiana e Severo retornam a Água Negra e ambos possuem o intuito de ensinar e conscientizar os moradores. Mas as histórias dos antepassados também surgem pelos relatos de Salustiana, que passa a contar histórias, quando a fazenda é vendida e paira sobre eles a incerteza sobre a sua permanência naquelas terras. Resgatar essas histórias, passar essa “memória subterrânea” para suas filhas e seus netos, é uma forma de resistência.

As histórias contadas por Salustiana dizem respeito à ocupação de terras por escravizados fugidos, que depois foram vendidas para fazendeiros, mas que antes não haviam sido reivindicadas por ninguém. Ela relata a história das terras do Bom Jesus, em Lagoa Funda, evocando a memória da avó e explica que não se sabia de escravos e que todos se consideravam livres. Porém, a personagem reflete que os antigos moradores deveriam ser sim escravos fugidos de alguma fazenda e que fundaram ali uma comunidade. Na fala de Salustiana, há uma alusão à formação de quilombos e também a um apagamento da memória dos descendentes, que continuaram vivendo naquelas terras, sob o mando de fazendeiros. Conforme sugere: “ali ninguém quis falar sobre isso. Todo mundo nascia livre, sem dono. Apagaram essa lembrança do cativo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 228).

Percebe-se que há uma preocupação de trazer essas histórias à tona, para que ocupem seu lugar de direito, pois dizem respeito aos seus ancestrais, da luta que travaram para sobreviver, sendo narrativas muito diferentes das que eram contadas na escola naquele tempo. Para Belonísia, as histórias contadas pela professora mentiam sobre a terra e “ela não sabia por que estávamos ali, nem de onde vieram nossos pais, nem o que fazíamos, se em

suas frases e textos só havia histórias de soldado, professor, médico e juiz” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 99).

Na esteira das discussões sobre as “memórias subterrâneas”, é importante observar a relação da mutilação da língua de Belonísia com o silenciamento a que os afro-brasileiros foram submetidos ao longo da história. Nesse sentido, uma leitura possível nos leva a interpretar que o romance aborda a questão das memórias apagadas/silenciadas e os usos da memória e do esquecimento como instrumentos de poder, como salientado por Le Goff. Assim sendo, observo que a perda da língua por uma das irmãs pode ser percebida como a imposição de um silenciamento das memórias e das histórias, forçando o seu esquecimento, mas que resistiram como “memórias subterrâneas”.

Torto arado aborda a quebra do silêncio e a tomada de consciência de que existem desigualdades e injustiças sociais, que são fruto da herança imposta pela sociedade brasileira da negação de oportunidades, de direitos, da marginalização e da exclusão nas cidades e nos campos, do sofrimento com o preconceito racial, por serem descendentes dos escravizados. Observo que *Torto arado* pode ser considerado um romance sobre resistência e quebra de silêncio. Vale ressaltar que Belonísia, aquela que teve a língua amputada, é uma das narradoras da obra, é uma voz feminina e subalterna, que pondera que “de minha boca poderiam sair muitas histórias que serviriam de motivação para nosso povo, para nossas crianças, para que mudassem suas vidas de servidão aos donos da terra, aos donos das casas na cidade” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 170).

3 A relação com a terra

A relação das personagens de *Torto arado* com a terra é um dos temas centrais abordados na narrativa. Desde os tempos do Brasil Império, as terras onde Zeca Chapéu Grande, Salustiana Nicolau e sua família trabalham têm como únicos proprietários a família Peixoto. Assim, a comunidade familiar do romance está estabelecida em terras alheias, o que os sujeitam ao controle do dono da fazenda e ao regime de trabalho imposto por este.

A condição de moradia se configura na proibição de se construir uma casa que resista às intempéries do tempo, pois a terra não lhes pertence. Conforme se pode conferir no romance, “podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das

famílias na terra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 41). A ocupação do território ocorreu com a chegada de trabalhadores que ofereciam sua mão de obra, pois precisavam sobreviver. O tratado com o fazendeiro, dono de Água Negra, era que os homens deveriam trabalhar em suas terras e, em troca, era cedida uma pequena porção de terra para que cultivassem seu roçado. Desse pequeno cultivo de subsistência, ainda deveriam entregar um terço do que se produzisse.

A comunidade vivia em condição de exploração e de servidão, a qual era passada de geração em geração. Parte dos personagens não possuía outra perspectiva além de trabalhar para o dono da fazenda, assim, os moradores sentiam-se obrigados a se submeterem às violências cometidas contra eles, pois poderiam perder o local de morada e não teriam para onde ir com suas famílias. Enfrentavam a seca e as enchentes, e junto a essas adversidades climáticas, o medo de que fossem mandados embora pelo proprietário das terras.

O romance abre a possibilidade para que o leitor reflita sobre a questão agrária no Brasil, a luta pela terra e a violência contra as lideranças e movimentos sociais do campo. Questões como a quem pertence a terra onde vivem as comunidades rurais tradicionais são colocadas ao longo da obra, assim como a história dos descendentes dos escravizados no Brasil pós-abolição que lhes negou acesso aos direitos fundamentais à sobrevivência e à dignidade humanas, e lhes deixou heranças que ferem e ecoam nos dias atuais.

A comunidade de trabalhadores de Água Negra vivia naquelas terras há muitos anos, tendo estabelecido laços de pertencimento àquele território. Foi em Água Negra que as irmãs Bibiana e Belonísia nasceram, cresceram e estabeleceram seus laços afetivos com a terra. São nessas terras, lavradas pelas mãos de seus pais, que as irmãs brincam – ainda crianças – imitando a lida dos mais velhos, com galhos para fazer “nossos instrumentos de trabalho para arar nossas roças de brinquedo, para repetir os gestos que nossos pais e nossos ancestrais nos haviam legado” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 23). Pode-se dizer que a herança deixada pelos antepassados para as meninas é o esforço do trabalho, do arar e cultivar a terra com suas próprias mãos e suor. No trecho a seguir, percebe-se a profunda relação com a terra:

O chão das nossas casas e dos caminhos da fazenda era de terra. De barro, apenas, que também servia para fazer a comida de nossas bonecas de sabugo, e de onde brotava quase tudo que comíamos. Onde enterrávamos os restos do parto e o umbigo dos nascidos. Onde enterrávamos os restos de nossos corpos. Para onde todos desceriam algum dia. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 20).

Saliente-se que a relação com a terra era de vida e de morte, pois no ventre da terra se plantavam os umbigos dos nascidos, como uma forma de enraizamento, e nessa mesma terra é que eram enterrados os seus mortos, o que lhe confere uma ideia de pertencimento, pois as histórias das famílias se manifestavam naquele território. Assim como é dessa terra que se cultiva o necessário para a sua sobrevivência, vindo dela não só o que se comia, mas é dela que provêm as raízes para os xaropes de Zeca Chapéu Grande, como também os galhos e os sabugos usados nas brincadeiras das crianças. É da terra que se extrai o alimento e também é dela que advém a dignidade por meio do trabalho.

A relação com a terra é expressa no romance também pela afinidade de Belonísia com a natureza, os caminhos, as ervas e as raízes. Com Zeca Chapéu Grande, ela aprendeu sobre os períodos propícios para cada cultivo, sobre os ventos, os animais, a coivara e a capina. Foi seu pai também que lhe ensinou a ouvir a terra, deitando no solo com o ouvido voltado para o seu interior para saber o que fazer, como alguém que repousa o ouvido sobre um ventre para ouvir a vida que cresce. O romance destaca a relação de Belonísia com a terra por meio do manejo e do cultivo, da forma como a personagem trabalhava a roça do quintal de sua casa para o seu sustento. Belonísia tinha habilidade com a terra e com os instrumentos para o cultivo, assim como conhecia todos os caminhos da mata. Segundo narra Santa Rita Pescadeira, a respeito de Belonísia, “a terra era seu tesouro, parte do seu corpo, algo muito íntimo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 246).

No romance, o primo Severo é quem desperta em Bibiana o desejo de sair de Água Negra para estudar, melhorar de vida e trabalhar em suas próprias terras. Severo possui uma perspectiva da relação entre trabalho na lavoura em troca de morada como algo negativo para a comunidade, sendo esta despojada do direito à terra. Esse ponto de vista difere de outros moradores mais velhos, como Zeca Chapéu Grande, que se sente grato por lhes concederem morada. Segundo este personagem, “Os donos da terra eram conhecidos desde a lei de terras do Império, não havia o que contestar” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 183).

Embora Zeca Chapéu Grande não conteste quem são os donos da terra, ele traz uma importante reflexão sobre a terra e sua função social ao dizer para o filho:

Esta terra que cresce mato, que cresce caatinga, o buriti, o dendê, não é nada sem trabalho. Não vale nada. Pode valer até para essa gente que não trabalha. Que não abre uma cova, que não sabe semear e colher. Mas para gente como a gente a terra só tem valor se tem trabalho. Sem ele a terra é nada. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 186).

O trabalho nas terras em troca de morada passa a ser contestado pelos mais jovens da fazenda que não veem a relação com os fazendeiros como um acolhimento, mas uma forma de exploração. Frente a essa situação de injustiças, Bibiana decide deixar a fazenda em busca de uma vida melhor. Na perspectiva da personagem:

Aquela fazenda sempre teria donos, e nós éramos meros trabalhadores, sem qualquer direito sobre ela. Não era justo ver tio Servó e os filhos crescendo espantando os chupins das plantações de arroz. Não era justo ver meu pai e minha mãe envelhecendo, trabalhando de sol a sol, sem descanso e sem qualquer garantia de conforto em sua velhice. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 79).

Nessas reflexões da personagem, é observada a presença de uma tomada de consciência das condições injustas a que estavam submetidos os trabalhadores de Água Negra, assim como um desejo de mudança, ou seja, percebe-se uma crítica às desigualdades sociais e à questão agrária no Brasil. Bibiana se dá conta de que sempre estariam submissos aos donos da fazenda, além disso, se algo ocorresse e não houvesse mais trabalho, todos os moradores seriam expulsos dali, “seríamos convidados a deixar Água Negra, terra onde toda uma geração de filhos de trabalhadores havia nascido. Aquele sistema de exploração já estava claro para mim” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 83).

Na atualidade, são prementes o problema agrário brasileiro e os conflitos possessórios³. A questão é histórica tendo ocorrido vários conflitos pela posse da terra no Brasil, sendo os mais conhecidos a Guerra de Canudos (1896-1897), na Bahia, e a Guerra do Contestado (1912-1916), no Paraná e em Santa Catarina. Saliente-se que, na década de 1950, ocorreu, no

³ Sobre os conflitos de terra no Brasil e a questão da reforma agrária ver a obra *Luta pela terra, reforma agrária e gestão de conflitos no Brasil*, organizada por Antonio Márcio Buainain.

Nordeste, a organização do movimento das Ligas Camponesas⁴, liderado pelo advogado Francisco Julião, que reivindicava a reforma agrária. Os camponeses comprometidos com a luta pela terra e a reforma agrária passaram a lutar contra o latifúndio, bem como contra as formas de vida e de trabalho impostas nas áreas rurais.

A luta pelo direito à terra no Brasil continua nos dias atuais. Porém, a concentração de terras nas mãos de poucos proprietários permanece no país, o que impede que a questão da distribuição para pequenos agricultores seja efetivada. Mesmo que a Constituição Federal de 1988 assegure a todos o acesso à propriedade, desde que se cumpra a sua função social – a qual se baseia nos requisitos de aproveitamento adequado da terra, utilização dos recursos com preservação do meio ambiente e observância das disposições referentes às relações de trabalho – os movimentos sociais continuam a enfrentar violências social e institucional. Ainda, no que se refere à Constituição Federal, tem-se que compete à União desapropriar, por interesse social, para fins de reforma agrária, aquele imóvel que não esteja cumprindo a sua função social. Ainda assim, a questão agrária no Brasil caminha a passos muito lentos.

No romance, Severo participa de reuniões em sindicatos de trabalhadores rurais tornando-se um militante em defesa do direito à terra. Ele é um personagem que irá trazer a perspectiva dos trabalhadores mais jovens da fazenda, contestando as relações de trabalho e os constantes despojos sofridos pelos membros da comunidade. É a partir da luta de Severo pela conscientização dos trabalhadores que estes passam a reivindicar a identidade de quilombolas⁵.

Bibiana, como professora da fazenda, empenha-se na alfabetização dos moradores de Água Negra e na difusão da história dos antepassados, apagada pela história hegemônica, pois é a partir da luta contra o analfabetismo que a comunidade pode discutir a herança da escravidão. Severo torna-se uma liderança entre os moradores de Água Negra, sendo

⁴ AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁵ A Constituição Brasileira de 1988, no artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), consagra às comunidades de quilombolas o direito à propriedade de suas terras. Segundo o texto: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”.

admirado por muitos, mas também rechaçado por outros. Ele fazia discursos para a população sobre os direitos que estavam lhes sendo negados, assim como falava sobre a escravidão de seus antepassados e a abolição que os deixou à mercê dos grandes proprietários. O discurso de Severo é voltado para a conscientização dos trabalhadores de que deveriam se unir para lutar por seu direito à terra e à moradia digna, e contra as relações de trabalho em regime de servidão.

Vale lembrar que a longa história de lutas pela terra no Brasil é marcada pelo assassinato de diversos líderes rurais por conflitos com latifundiários. Dentre eles, João Canuto de Oliveira, morto a tiros no Pará em 1985, e o sindicalista e ambientalista Chico Mendes, assassinado no Acre em 1988. Os assassinatos de sindicalistas rurais continuam a ocorrer até os dias atuais, permanecendo os mandantes das mortes impunes. Em 1996, os conflitos no campo, entre fazendeiros e trabalhadores rurais, resultou na morte de dezenove agricultores em Eldorado do Carajás, no Pará⁶.

No romance, a morte de Severo e o encerramento do caso, declarando estar o personagem envolvido com o tráfico de drogas da região, fazem uma alusão à impunidade dos assassinatos a líderes sindicais rurais como mais uma forma de violência sofrida por aqueles que lutam pelo direito à terra.

4 Ancestralidade e outros aspectos culturais

Pode-se observar no romance a presença tanto de elementos específicos da cultura da região da Chapada Diamantina – que se desenvolveram naquela localidade –, como elementos da África, trazidos pelos ancestrais dos moradores de Água Negra. A identidade comunitária dos moradores é constituída – sobretudo – pelas tradições familiares e pela prática das festas e dos elementos referentes ao jarê, como a cura por meio das ervas e das rezas do pai espiritual da comunidade. Como narra Bibiana, a respeito da casa de sua infância: “os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras, os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 59).

Zeca Chapéu Grande é personagem essencial para a construção da identidade cultural da comunidade, pois além de exercer papel de liderança

⁶ NEPOMUCENO, Eric. *Massacre: Eldorado do Carajás – uma história de impunidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

entre os moradores, também é uma liderança espiritual. Conforme narra Bibiana: “Eram famílias que depositavam suas esperanças nos poderes de Zeca Chapéu Grande, curador de jarê, que vivia para restituir a saúde do corpo e do espírito aos que necessitavam” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 33).

Os elementos religiosos e tradicionais presentes na narrativa passam por esse personagem, responsável pelas festas de jarê em Água Negra e as curas espirituais. Há diversos elementos que podem ser identificados no romance que fazem parte da cultura da região como as festividades para São Cosme e Damião e Santa Bárbara, além das brincadeiras de jarê, a musicalidade dos atabaques, as vestimentas e os adornos próprios de cada encantado, o uso de ervas para a cura física e espiritual, o quarto dos santos na casa de Zeca Chapéu Grande – com referências religiosas do catolicismo.

Na casa de Zeca Chapéu Grande, aconteciam as cerimônias de jarê, pois, o pai espiritual da comunidade tinha suas obrigações com os encantados. Como nos relata Bibiana: “Era um encantado, o Velho Nagô, antigo conhecido do povo de Água Negra. Era o senhor do corpo e do espírito de meu pai, das bênçãos e curas que chegavam aos necessitados” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 57). O personagem também servia de cavalo para a encantada Santa Bárbara e vestia as roupas e adornos próprios da entidade, emprestando o seu corpo a uma mulher. Belonísia conta sobre a relação de seu pai com o jarê: “se transformava em muitos encantados nas noites de jarê. Mudava a voz, cantava, rodopiava ágil pela sala, investido dos poderes dos espíritos das matas, das águas, das serras e do mar. Meu pai curava loucos” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 126).

Segundo o antropólogo Gabriel Banaggia (2017), o jarê é uma religião de matriz africana existente apenas na Chapada Diamantina, que foi ocupada entre o final do século XVIII e o começo do XIX, devido às atividades de garimpo. No entorno, surgiram povoados destinados à produção de cultivos e também foram levados para a região escravos para atuarem na extração das pedras preciosas. Banaggia ressalta que há estudos que afirmam a presença da ocupação da região por diferentes povos originários. O antropólogo sugere que há vestígios da presença indígena no jarê, no que diz respeito às entidades espirituais, possibilitando um sincretismo afro-indígena.

Gabriel Banaggia observa que, de acordo com o campo de estudos sobre religião afro no Brasil, o jarê se desenvolveu paralelamente aos candomblés litorâneos e surgiu a partir de mulheres africanas, ou de suas

descendentes diretas, chamadas nagôs, que viviam na região da Chapada Diamantina. Nas denominadas festas de jarê, os praticantes cantam, dançam e, em geral, permitem que as entidades se manifestem em seus corpos. A designação de “orixá” é dada às entidades que fazem parte do conjunto denominado de “caboclos de frente” – Ogum, Iansã e Xangô. Na sequência, ocorrem as visitas de outras entidades, como as pertencentes à “aldeia d’água”, os caboclos da “força da mata”, os “espíritos de luz” – essas entidades podem estar ligadas aos ancestrais da comunidade, pois a história de muitos deles remete à escravidão – e, por fim, ocorre a visita do “povo velho”, que realiza um ritual junto aos tambores.

As entidades caboclas, por meio dos humanos, agem para a recuperação da saúde e também de territórios perdidos, começando pelo estabelecimento de um território existencial específico no qual podem atuar. Para isso, precisam se manifestar no corpo do povo santo, tornando esse o seu veículo.

No romance, a ancestralidade pode ser observada em diversos elementos, em especial, na voz de Santa Rita Pescadeira, encantada que narra a terceira parte do livro. A entidade declara ser muito antiga e já ter se abrigado em diversos corpos, tendo presenciado a história dos homens que garimpavam naquela região, suas mazelas em busca do diamante e suas loucuras, sendo escravos ou libertos. Segundo a encantada:

Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse tapera para chamar de casa. Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles [...]. Me embrenhei entre o povo que os donos da terra chamavam de trabalhador e morador. Era o mesmo povo que me carregou nas costas quando eram escravos das minas, das lavouras de cana, ou apenas os escravos de Nosso Senhor Bom Jesus. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 204-205).

A encantada reclama que com a falta de peixes e o assoreamento e a poluição dos rios, ela foi sendo esquecida pela comunidade, que já não se interessava em aprender as suas cantigas. Por isso, ficaram surpresos quando ela apareceu e montou no corpo de Miúda, “meu cavalo que dançava atirando a rede, no meio da casa do curador Zeca Chapéu Grande” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 205).

Em relação aos elementos ancestrais que aparecem na obra, vale trazer à discussão as considerações do teórico cultural Stuart Hall (2013) sobre a diáspora. Segundo Hall, no período colonial, as pessoas foram forçadas a migrar e a se dispersar. As sociedades que se formaram no Novo Mundo foram compostas por vários povos, de origens diversas, a maioria de descendência africana. O termo “África”, explica Hall, é “uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos” (HALL, 2013, p. 34).

A propósito de seus estudos sobre o Caribe, Stuart Hall pondera que os deuses africanos foram combinados com os santos cristãos resultando em universos religiosos complexos e específicos da América Latina. O teórico ressalta que em uma formação sincrética, os elementos em jogo estão inscritos em relações de poder, principalmente naquelas sustentadas pelo colonialismo. Segundo Hall, é importante salientar que o passado e a herança africanos não são transmitidos pelas gerações de forma imutável, pois passaram pelo processo de “diasporização”, que engloba as diferentes apropriações e transformações da “África” no continente americano.

Pode-se observar que há na obra uma espécie de microcosmos cultural de um mundo afrodescendente próprio da região da Chapada Diamantina, interior da Bahia, que pode ser percebido pela presença de elementos de uma cultura própria, principalmente no que diz respeito aos aspectos religiosos.

Nesse sentido, pode-se considerar que a ancestralidade africana está presente nas manifestações culturais e religiosas da comunidade de Água Negra, como reminiscências da África, que sobreviveram à escravização desse outro lado do Atlântico, tendo passado por transformações e percorrido diferentes “rotas culturais”.

Na concepção do sociólogo Roger Bastide (1971), estudioso das religiões de matriz africana no Brasil, aqui ocorreu uma elaboração de religiões em que estão presentes elementos de diversas etnias, com os seus saberes ancestrais e religiosos. As tradições, as crenças e os costumes africanos ancestrais estão presentes nas elaborações afro-brasileiras. Assim, conservam a presença da África, mesmo que tenham passado por diversas trocas culturais, devido aos movimentos migratórios da diáspora negra.

Pensando a partir das considerações de Gabriel Banaggia, Stuart Hall e Roger Bastide, observa-se a presença da África e também a presença de elementos indígenas no jarê que, como representado no romance, é uma religião afrodescendente própria da região da Chapada Diamantina, que possui diferentes aspectos culturais, com elementos indígenas e africanos, marcados pela diáspora. Dessa forma, pode-se pensar que, ao trazer elementos de diferentes ancestralidades nas cerimônias do jarê, o romance abre a possibilidade de ser lido em uma perspectiva de resistência. Porque, mesmo com a morte de Zeca Chapéu Grande e a introdução de outras religiões na localidade, o encerramento do romance com a voz de uma encantada – que costura com sua narrativa a história de Bibiana e Belonísia e sua relação com a terra e com o universo de Zeca Chapéu Grande e Donana – que retorna para dar força às irmãs para alcançarem a redenção final, é uma forma de resistência da ancestralidade.

5 Resistência feminina

Torto arado dá força às mulheres subalternizadas pela sociedade, porque além de trazer a perspectiva delas, elas também são as narradoras, ou seja, a palavra está com elas. Bibiana e Belonísia são personagens femininas fortes, mulheres negras que detêm a palavra no romance. Importante ressaltar que cada narradora relata a sua história a partir de seu universo interior, do seu ponto de vista. Além das duas irmãs, o romance também dá voz a uma entidade feminina, como já falado, uma voz ancestral, que acompanha a vida das outras duas narradoras desde a infância, mas que também é muito antiga, tendo presenciado o sofrimento dos escravizados e de seus descendentes que vagaram em busca de trabalho e morada.

A partir do evento que inaugura a narrativa, uma irmã torna-se a voz da outra e ambas assumem uma relação de simbiose em que teriam que ter a capacidade de se compreender, sendo uma só voz. Para isso, as disputas entre elas ficaram de lado e nessa união, “com o passar dos anos, esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornarmos uma a outra, sem perder a nossa essência” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 24). A união e a cumplicidade entre as irmãs, tendo como necessidade a comunicação, a fala, devido à falta da voz, pode ser entendida como uma questão de sororidade entre elas.

O conceito de sororidade, como sugere a pesquisadora argentina Claudia Andrea Bacci (2020), amplamente difundido nos últimos anos, propõe práticas de cuidado e de solidariedade entre as mulheres, frente às diferentes formas de violência sofridas. A sororidade se realiza no estar junto, sendo entendida como uma ética do cuidado, mas, também, como uma política feminista, ou seja, um entrelace entre subjetividade e política. No romance de Itamar Vieira Junior, pode-se identificar a sororidade tanto na relação das duas irmãs, quanto na relação de Belonísia e Maria Cabocla.

Ressalte-se que, na obra, após a perda da voz de uma das irmãs, Belonísia e Bibiana se unem de tal maneira que a relação entre as duas pode ser compreendida para além do apoio e da cumplicidade, pois, ao deixarem de lado as disputas corriqueiras, tornam-se uma só. Essa união das irmãs pode ser observada como uma forma de resistência e de luta conjunta pela recuperação de um lugar de fala.

Observo que a obra aponta para essa perspectiva de resistência das mulheres negras brasileiras, que foram colocadas num lugar de subordinação e marginalização pela sociedade, desde os tempos coloniais. Para além de trazer uma perspectiva feminina negra sobre a questão da terra no Brasil e abordar as relações das mulheres com a terra, seja do ponto de vista de Bibiana, que trabalha pela via da educação, alfabetizando, conscientizando os moradores e resgatando o respeito pelas histórias dos antepassados. Seja do ponto de vista de Belonísia, que está ligada à terra de forma íntima, tendo habilidade para trabalhá-la e para compreendê-la, pois “a mata a fez forte e sensível, ainda menina, para reconhecer o movimento do mundo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 245). Seja do ponto de vista da encantada Santa Rita Pescadeira, que narra a terceira parte do livro com sua voz ancestral, relatando sofrimentos e lutas pela sobrevivência de seu povo naquela terra. As três vozes femininas do romance são vozes de resistência.

São vozes que retomam e ocupam o seu lugar de fala, reivindicando o direito de serem ouvidas. São vozes que resistiram desde tempos ancestrais e que permearam todas as antepassadas de Belonísia, que não se furtava a dizer palavras vis em seu íntimo, carregadas de rancor pelas injustiças dos fazendeiros, das condições de vida a que estavam sujeitos e pelos maus-tratos de Tobias, essas palavras “eram gritadas por minhas ancestrais, por Donana, por minha mãe, pelas avós que não conheci, e que chegavam a mim para que as repetisse com o horror de meus sons, e assim ganhassem

os contornos tristes e inesquecíveis que me manteriam viva” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 128).

Um aspecto de grande relevância que aparece no romance é a abordagem da questão do patriarcado e da violência doméstica contra mulheres. O fenômeno da violência contra a mulher não pode ser compreendido fora das relações de poder. Essa questão é vivida e refletida pela personagem Belonísia, quando vai morar com Tobias, trabalhador da fazenda. É quando Belonísia está vivendo na casa de Tobias que ela conhece Maria Cabocla, mulher de traços indígenas, que sofria com a violência de seu companheiro.

Para a abordagem dessa questão, um texto de referência nos estudos sobre a violência contra as mulheres no Brasil é o texto “Participando do debate sobre mulher e violência”, da filósofa Marilena Chauí, publicado na década de 1980. Na concepção de Chauí (1985), a violência é uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com o intuito de praticar a dominação, a exploração e a opressão. Essa relação de dominação trata o sujeito dominado como um objeto e não como um sujeito, sendo a mulher silenciada, perdendo a sua autonomia. Além disso, o discurso sobre a mulher é voltado para a sua função reprodutiva, sendo essa a base para a diferenciação entre os papéis de homens e mulheres na sociedade. Segundo a filósofa, “definida como esposa, mãe e filha (ao contrário dos homens para os quais ser marido, pai e filho é algo que acontece apenas), [as mulheres] são definidas como seres para os outros e não como seres com os outros” (CHAUÍ, 1985, p. 47).

No romance, a personagem Belonísia reflete sobre os papéis estabelecidos pela sociedade patriarcal, sendo a mulher aquela destinada a reproduzir: “éramos preparadas desde cedo para gerar novos trabalhadores para os senhores, fosse para as nossas terras de morada ou qualquer outro lugar onde precisassem” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 129). Tobias se dirigia a Belonísia usando o vocábulo “mulher”, o que para ela, “me sentia uma coisa comprada, que diabo esse homem tem que me chamar de mulher, minha cabeça agitada gritava” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 116). Observa-se nesse trecho a objetificação da mulher, ou seja, Belonísia sentia-se como um objeto, destinado ao cuidado da casa e ao atendimento a Tobias, numa relação de submissão, vivendo para o outro. A personagem diz que carregará para sempre a vergonha por ter sido ingênua e ter se deixado encantar por

Tobias, pois ele era como “muitos homens que levavam mulheres da casa de seus pais para lhes servirem de escravas” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 136).

Os debates norte-americanos e franceses mudam de forma significativa os estudos feministas no Brasil, tendo como uma das principais referências a norte-americana Joan Scott. Os estudos brasileiros substituem a categoria mulher pela categoria gênero, sendo o gênero definido como uma relação socialmente construída. Assim, a definição de sexo não se aplica ao gênero, pois, o primeiro diz respeito a características biológicas, já o segundo pressupõe uma relação entre sexos, comportamento e sociedade. Sendo o gênero uma construção social, há várias intersecções que permeiam tal construção, que dizem respeito a questões relacionadas, por exemplo, a classe social, raça ou orientação sexual, sendo importante que se reflita sobre como esses elementos agem para que a mulher seja subalternizada nas relações sociais em que se insere.

Segundo a teórica feminista bell hooks (2018), a intervenção que mais transformou o feminismo norte-americano foi o reconhecimento da realidade do racismo, pois raça e gênero devem ser pensados juntos, considerando a existência da diferença racial e tornando o movimento feminista antirracista. Dessa forma, construiu-se um movimento em que os interesses das mulheres de classes privilegiadas – em geral, brancas – não fossem colocados acima dos interesses das outras, o que gerou um impacto positivo para a sociedade. A pesquisadora comenta que, assim, “construímos uma visão de sororidade em que todas as nossas realidades podiam ser faladas” (HOOKS, 2018, p. 89).

No Brasil, a questão do racismo estrutural⁷ é premente nos debates contemporâneos. Saliente-se que o discurso do racismo parte do pressuposto de que deve haver uma hierarquia entre brancos e negros, sendo essa uma relação de poder histórica de subordinação, exploração e negação de direitos e de oportunidades. A herança da escravidão pode ser observada em diferentes instâncias da sociedade brasileira. Assim, é possível pensarmos na questão do racismo e da herança da escravidão como uma das relações que atravessam a construção social do gênero feminino no Brasil. Em 2013, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) publicou a pesquisa *Dossiê mulheres negras: retrato das condições das mulheres negras no*

⁷ ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.

Brasil na qual apontava que a remuneração das mulheres negras é inferior, assim como a taxa de desemprego entre elas é maior que entre as mulheres brancas. Além disso, a pesquisa demonstrou que os empregadores são em grande parte homens brancos.

Vale também observar que a representação da mulher negra foi deturpada no imaginário social brasileiro, que reservou a ela lugares de subalternidade, para servir como empregada doméstica ou como prostituta, sendo esses os resquícios da herança colonial da escravidão no Brasil. Segundo a filósofa brasileira Sueli Carneiro (2003), é imprescindível que a variável racial seja reconhecida nos estudos feministas, pois o racismo produz condições subalternas de existência para as mulheres negras, colocando-as em condições desfavoráveis que se refletem na violência de gênero. Para Carneiro, o peso dos estigmas seculares cerceia o acesso das mulheres negras ao trabalho e compromete que elas exerçam de forma plena a sua sexualidade, pois se nega a essas mulheres o direito à imagem ou a uma representação positiva.

Tratando-se da pior forma de violência de gênero contra as mulheres – o feminicídio – destaco que, segundo o *Atlas da violência* publicado pelo IPEA em 2020, no ano de 2018, a cada duas horas, uma mulher foi vítima de feminicídio no Brasil, totalizando 4.519 vítimas no ano. Dessas mulheres assassinadas, 68% eram negras. Portanto, vale ressaltar a importância de se pensar a violência de gênero, em suas várias manifestações, atentando-se para as diversas relações que permeiam e atingem a sociedade como o racismo estrutural, além das desigualdades sociais e econômicas.

Na esteira desses debates, observo que *Torto arado* aborda questões prementes da sociedade brasileira, como a violência de gênero contra a mulher não branca, que vive em um contexto de desfavorecimento econômico e social, como é o caso das personagens femininas de *Água Negra*. A forma de violência de que o romance trata é a violência doméstica, ou seja, aquela praticada no seio familiar, contra a mulher. A personagem Belonísia – que enfrenta no romance a opressão e a violência do patriarcado – sofre agressões verbais proferidas por Tobias. O personagem reclamava sempre de Belonísia e a culpava pelo sumiço de qualquer objeto da casa. A violência doméstica era praticada por meio dos insultos dirigidos a ela: “ouvi gritar de casa que eu era burra. Que não falava. Que era aleijada da língua. Engoli cada insulto que ouvia de sua boca” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 121).

Como a narradora Belonísia conclui: os homens tiravam as mulheres das casas de seus pais “para nos apresentarem ao inferno que pode ser a vida de uma mulher” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 136). É nessa época, em que vivencia as agressões verbais e os maus-tratos de Tobias, que ela se aproxima da vizinha, Maria Cabocla, personagem também vítima de violência doméstica. Na primeira vez em que Maria Cabocla foge de sua casa e encontra abrigo na casa de Belonísia, ela chega com a roupa rasgada, chorando e repetindo que o homem iria matá-la. Nesse primeiro momento, Belonísia acolhe a vizinha, mas sente medo de que o marido da indígena fosse até a casa e batesse nela também, por ter violado a regra de que não se deveria meter-se em brigas entre marido e mulher.

Belonísia observa Maria Cabocla e sente amargura pelas feridas e roxos em seu rosto. Essa situação faz Belonísia refletir sobre Tobias, que poderia um dia também vir a bater nela, pois a cada dia estava mais violento. Mas o encontro com a dor de Maria Cabocla fez com que Belonísia encontrasse forças dentro de si e prometer a ela mesma que não teria medo de homem algum, pois era neta de Donana e filha de Salustiana, evocando as figuras femininas fortes de sua linhagem. Belonísia ameaça que “antes que qualquer homem resolvesse me bater, lhe arrancaria as mãos ou cabeça, que não duvidassem de minha zanga” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 121).

Segundo bell hooks (2018), importa a consciência de que o corpo da mulher não é propriedade de um homem e de que tanto mulheres quanto homens devem lutar contra a opressão sexista e o patriarcado, entendido como um sistema de dominação. Na esteira dessas discussões, bell hooks enfatiza que mudar o pensamento sexista das mulheres é o primeiro passo para se criar uma sororidade poderosa. Para a teórica, a sororidade feminista está além da compaixão compartilhada pelas mulheres em caso de sofrimentos em comum, estando fundamentada em um compromisso compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, sendo irmãs na luta, estando lado a lado, sem explorarem ou dominarem outras mulheres.

Pode-se identificar a questão da sororidade na relação de Belonísia e Maria Cabocla. Após a procura por refúgio na casa de Belonísia, a vizinha passa a ocupar os pensamentos da narradora e suas rezas. A relação entre as duas passa a estreitar-se e uma busca na outra o acolhimento e a cumplicidade que lhes dão forças para sobreviverem às duras condições a que estavam submetidas. As agressões do esposo de Maria Cabocla

tornam-se cada vez piores e Belonísia tem o “desejo de defender a mulher Maria” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 145). Em uma total ausência de medo, trazendo à lembrança a valentia de sua avó Donana, Belonísia se coloca ao lado de Maria Cabocla para defendê-la do companheiro. A filha de Salustiana desafia o marido de Maria Cabocla e quando este tenta segurá-la, ela encosta a lâmina da faca de Donana no queixo do homem, numa atitude de firmeza e de raiva por encontrar a amiga espancada no chão da casa. O ato de Belonísia deu forças à Maria Cabocla para que esta se livrasse da submissão e da violência do marido expulsando-o de casa.

Em *Torto arado*, pode-se observar as personagens femininas com suas complexidades e reflexões, que questionam o lugar da mulher na sociedade e os papéis a ela atribuídos, bem como a conscientização, a sororidade e a aliança para resistirem à opressão do patriarcado. Saliente-se que a abordagem de temas como a resistência feminina contra a subordinação e o enfrentamento à violência doméstica contribui para a perspectiva de que o romance, ao discutir questões tão prementes em nossa sociedade, trazendo a força das personagens femininas, é um trabalho dedicado a falar de resistência.

6 Considerações finais

Torto arado é uma obra que aborda diversas questões pulsantes na sociedade brasileira contemporânea, como a luta pela terra, as injustiças e desigualdades sociais como heranças da escravidão, a violência doméstica contra as mulheres e o movimento que traz à luz as histórias, a ancestralidade e as memórias afro-brasileiras.

Observo que os elementos históricos são abordados no romance pelo ponto de vista dos personagens fictícios, por meio de suas lembranças e dos relatos dos membros mais velhos da comunidade sobre seus antepassados e da encantada Santa Rita Pescadeira. Saliento que não se busca compreender o romance como uma reconstrução histórica, embora existam referências à história brasileira, essas referências são abordadas do ponto de vista dos personagens, a partir de pequenas observações cotidianas e de seu universo interior. Assim como cada uma das irmãs, Bibiana e Belonísia – narradoras da primeira e da segunda parte do romance –, conta a história a partir de seu ponto de vista, cada uma tem a sua forma e o seu momento de perceber as injustiças a que estão submetidas e de sentirem que a mudança é necessária.

Os personagens passam por um processo de ressignificação de sua história e de sua identidade coletiva, ao se considerarem como quilombolas. Quando Bibiana presta depoimento na delegacia, a propósito da morte do dono da fazenda, ela se identifica como quilombola, porém, frente à declaração dos funcionários de que nunca tinham ouvido falar sobre quilombolas na região, ela explica: “Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 256). A identidade de quilombola reivindicada pelos personagens está alicerçada na conscientização de que conjugam de uma mesma história e memória de luta e de resistência. Vale lembrar, na esteira de Stuart Hall, que as identidades não são estáticas, que estão em constante processo de construção, transformação e ressignificação.

Observo que *Torto arado*, valendo-se de personagens, vozes e perspectivas, fornece elementos para que seja considerado como um romance sobre resistência e redenção. As vozes que narram são femininas e subalternizadas pela sociedade brasileira, o que pode ser identificado como resistência da mulher negra, que reivindica o seu lugar de fala, que quebra o silêncio a que estiveram submetidas durante tanto tempo. As vozes dessas personagens são como um eco de outras vozes do passado. A redenção pode ser identificada ao final do romance, quando da intervenção de Santa Rita Pescadeira. Após a morte do fazendeiro, os moradores têm suas terras demarcadas pelo governo e podem finalmente construir suas casas de alvenaria.

As presenças indígena e africana no sincretismo religioso e cultural são elementos que dizem respeito à força de resistência, desde o início da diáspora. A escolha de uma encantada para narrar a parte que desenlaça o romance, Santa Rita Pescadeira, é mais um elemento de resistência na obra, pois ela é uma voz ancestral que faz parte das entidades do jarê e que acompanha a história de seu povo há séculos. A resistência está na luta incessante pelo direito à terra, e essa relação com a terra e o trabalho é marcada no esforço de Belonísia que, tortamente, tentou pronunciar a palavra que lhe tocava profundamente, diferente de todas as outras ensinadas na escola: Arado.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.

AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BACCI, Claudia Andrea. A hora que estamos juntas: memórias, políticas y emociones feministas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, 2020, p.1-15.

BANAGGIA, Gabriel. Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina. *Revista de Antropologia da UFSCAR*, São Carlos, 9 (2), p.123-133, 2017.

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1971.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 20 jul. 2021.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 20 jul. 2021.

BUAINAIN, Antonio Márcio (Org.). *Luta pela terra, reforma agrária e gestão de conflitos no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17 n.49, p.117-132, 2003.

CERQUEIRA, Daniel et al. (Orgs.). *Atlas da violência*. Brasília: IPEA, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: 20 jul. 2021.

CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C. e HEILBORN, Maria Luiza (Orgs.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher 4*. São Paulo: Zahar Editores, 1985, p.23-62.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MARCONDES, Mariana M. et al. (Orgs.). *Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições das mulheres negras no Brasil*. Brasília: IPEA, 2013. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=20978. Acesso em: 20 jul. 2021.

NEPOMUCENO, Eric. *Massacre: Eldorado do Carajás - uma história de impunidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p.3-15.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2015.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.



Iracema (de 1865 a 1981): literatura, cinema e formação da identidade brasileira

Iracema (1865 to 1981): Literature, Cinema, and Formation of Brazilian Identity

Verônica Daniel Kobs

Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), Curitiba, Paraná / Brasil

FAE Centro Universitário (FAE), Curitiba/Brasil

danielkobs.veronica@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0108-160X>

Resumo: Este artigo, por meio da metodologia da análise comparativa, objetiva fazer uma leitura do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, para relacioná-lo ao filme *Iracema: uma transa amazônica* (1981), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O referencial teórico abrange os postulados de Antonio Candido, Zilá Bernd, Wayne Booth, Marcel Martin, entre outros. Pelo fato de as obras analisadas corresponderem a mídias e épocas distintas, este estudo estabelece comparações concernentes à intermedialidade e aos contextos socio-históricos dos séculos XIX e XX. Com base nessa associação, é possível constatar que, apesar das diferenças midiáticas, o enredo do filme reflete questões políticas relativas à década de 1970, dando ênfase ao imperialismo, de modo a aprofundar alguns temas que a prosa romântica já utilizava, como, por exemplo, o antagonismo entre próprio e estrangeiro. Diante desses resultados, conclui-se que, no que se refere ao processo de colonização, o filme propõe nova abordagem interpretativa, por privilegiar os ideais modernistas. Dessa forma, este trabalho contempla dois momentos da história e da literatura brasileiras, focalizando nuances fundamentais na formação da identidade nacional.

Palavras-chave: *Iracema*; romantismo; colonização; adaptação fílmica; brasilidade.

Abstract: This article, using comparative methodology, aims to review the novel *Iracema* (1865), by José de Alencar, in order to relate it to the film *Iracema: uma transa amazônica* (1981), directed by Jorge Bodanzky and Orlando Senna. The theoretical framework includes the postulates by Antonio Candido, Zilá Bernd, Wayne Booth, Marcel Martin, among others. Due to the fact that the analyzed works correspond to different media and historical contexts, this study proposes comparisons about intermediality and 19th and 20th centuries' socio-historical aspects. Based on these oppositions, it is possible to observe that, despite the media differences, the film's plot reflects 1970s political issues, mainly the Imperialism, in order to deepen some themes that romanticism prose already used, such as, for example,

the antagonism between self and foreigner. With these results, the conclusion is that, with regard to the colonization process, the film offers a new interpretive approach, because it obeys modernist ideals. Thus, this paper covers two moments in Brazilian History and Literature, focusing on essential idiosyncrasies in the formation of national identity.

Keywords: *Iracema*; romanticism; colonization; filmic adaptation; brazilianess.

1 Introdução

Este trabalho analisa o livro *Iracema*, de José de Alencar, publicado originalmente em 1865, e o filme *Iracema, uma transa amazônica*, lançado em 1981 e dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, considerando o contexto histórico em que cada obra foi produzida. Mais de um século: esse é o período que separa a obra literária e a adaptação filmica. Com base nessa informação, já se insinuam duas questões bastante salutares. Uma delas envolve a relação intermediária da literatura com o cinema, a qual, aliás, existe desde o início da chamada sétima arte. Artes e mídias diferenciadas exigem tratamento distinto, pois cada uma dispõe de recursos, processos e linguagens específicos. A literatura é verbal, feita da palavra, enquanto o cinema é visual e prioriza a imagem. Evidentemente, a palavra também faz parte do discurso cinematográfico, mas não é o elemento que o representa ou o identifica. A segunda questão reforça ainda mais o contraste entre livro e filme. Trata-se da distância temporal, que exige nova abordagem, afinal, a cada século o público é outro, delineado pelo contexto socio-histórico. Sendo assim, é natural que haja questões distintas para discussão, as quais envolvem mídia, linguagem e as funções da arte e da história na formação da identidade nacional.

Como discursos que privilegiam a criação e a inventividade, literatura e cinema assemelham-se pelo fato de a arte em geral, segundo Rancière (2005, p. 55), não estabelecer sua soberania em decorrência da ficção, mas de “[...] um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Além disso, essa interpretação quase sempre é determinada por idiosincrasias, razão pela qual o romance e o filme em análise apresentam perspectivas variadas sobre as questões de colonização e (in)dependência cultural.

Dessa forma, o contexto da nova produção é o principal responsável pela remodelação do texto literário, que agora deve servir a outro público, a outra sociedade, por intermédio de um novo autor (ou coautor, considerando

que o filme é uma adaptação). Portanto, sob a direção de Senna e de Bodanzky, apesar de usar como base o texto literário romântico, o filme traz várias interferências do Modernismo, via Cinema Novo, e do contexto social e político da década de 1970, quando o Brasil vivia em plena ditadura militar. Esse cenário reacendeu o debate sobre o imperialismo e foi um convite claro aos diretores, pois, na nova versão de *Iracema*, eles relacionaram a construção da Transamazônica à colonização e à convivência entre o indígena (autóctone/nacional) e o europeu (estrangeiro). Robert Stam, estudioso das adaptações, faz referência a esse processo de atualização do texto literário no seguinte trecho:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. [...]. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. (STAM, 2006, p. 48)

Nessa citação, o autor menciona a importância dos aspectos sociocultural e temporal, os quais delineiam e orientam todo o processo de adaptação. Dessa forma, o novo contexto exige acréscimos e supressões, com temas mais pertinentes à época da produção filmica.

Cada autor, a seu modo, responde instintiva e criticamente às questões que precisam ser debatidas em seu tempo. Alencar seguiu o projeto nacionalista de 1820-1830, determinado pelo “desejo de autonomia literária, [...] depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar [...] a identidade, [...]” (CANDIDO, 2004, p. 14-15).

No que diz respeito ao filme, o cenário é Belém/PA, onde os dois protagonistas, *Iracema* (a indígena) e *Tião* (o estrangeiro), vivenciam “diversos problemas [...] na região amazônica, como o desmatamento, as más condições de trabalho e saúde e a venda de camponeses” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 90). Combatendo de maneira acirrada a propaganda institucional do governo Médici (1969 a 1974), o filme contou “com recursos

de uma produtora de televisão alemã, uma vez que o governo da época [...] apenas incentivava os filmes que retratassem um Brasil de passado grande e glorioso [...]” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 90).

Inegavelmente, com realidades tão distintas, livro e filme distanciam-se em muitos aspectos. Entretanto, em uma perspectiva mais ampla, podem ser percebidas semelhanças que, apesar do eufemismo característico da prosa romântica, em se tratando das heranças culturais referentes ao período colonial da história do Brasil, permitem ver, na adaptação fílmica, não apenas reação e oposição, mas também uma espécie de continuidade, adensando as consequências da colonização e da mentalidade que caracterizam o país. A fim de analisar esse processo, este artigo privilegia o perfil dos personagens e o foco narrativo, temas que possibilitam o duplo movimento realizado pelos diretores do filme: de continuidade e de “reacentuação” (STAM, 2006, p. 48) das questões que perpassam o texto literário.

2 A narrativa e os personagens no romance

De acordo com a teoria literária tradicional, o narrador de *Iracema* (1865) pode ser classificado como onisciente e imparcial. Entretanto, ambos os aspectos são questionáveis e relativos, na literatura. Para Wayne Booth:

Observadores e personagens-narrador, se autoconscientes ou não, confiáveis ou não, crítico ou silencioso, isolado ou apoiado, podem ser ambos *privilegiados* [...]. Privilégio completo é o que nós normalmente chamamos onisciência. Mas há muitos tipos de privilégio, e poucos narradores ‘oniscientes’ podem saber ou mostrar tanto quanto os autores podem fazê-lo.¹ (BOOTH, 2005, p. 94, grifo no original)

Com base nesse pressuposto, o narrador da obra de José de Alencar é um “observador” (caracterizado, em geral, pelo uso dos verbos na terceira pessoa, embora, no romance, também apareçam alguns trechos em primeira pessoa), porém, ele não conhece todos os detalhes da história: “O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, *não o sei eu*. Porém a virgem lançou de

¹ No original: "Observers and narrator-agents, whether self-conscious or not, reliable or not, commenting or silent, isolated or supported, can be either *privileged* [...]. Complete privilege is what we usually call omniscience. But there are many kinds of privilege, and very few 'omniscient' narrators are allowed to know or show as much as their authors know." (Todas as traduções apresentadas no corpo do texto foram feitas pelo(a) autor(a) deste artigo.)

si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara” (ALENCAR, 1941, p. 23, grifo nosso). O trecho em destaque nessa citação demonstra oscilação no uso dos verbos *e*, conseqüentemente, no posicionamento do narrador. Além disso, o narrador afirma não saber tudo, o que é suficiente para comprovar que não há uma relação inerente entre o narrador observador e a onisciência, como afirma Brenkman, com propriedade, neste trecho: “Não há nenhum romance sem omnisciência, contudo toda omnisciência é limitada; além disso, não há omnisciência”² (BRENKMAN, 2005, p. 420).

Entre as principais características do foco narrativo usado por Alencar, deve-se mencionar também a linguagem, típica da prosa poética, por reunir comparações e metáforas, as quais sempre enaltecem a natureza e a cultura indígena: “Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas” (ALENCAR, 1941, p. 19). Nesse mesmo trecho, fica evidente a descritividade, o que confere um ritmo mais lento à narrativa, ao mesmo tempo em que os detalhes contribuem para o alto teor imagético da obra. A cena de Iracema correndo pela paisagem exalta a cultura autóctone, aliada à flora e à fauna locais, objetivos que faziam parte do projeto oficial de literatura romântica, sobretudo na primeira fase, que privilegiava o nacionalismo: “A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio” (CANDIDO, 2004, p. 35).

Por essa razão, a linguagem usada pelo narrador apresenta inúmeros termos específicos da cultura indígena. Resgatou-se, na obra, o tupi, como modo de colocar o leitor brasileiro em contato com suas origens, a fim de tornar o povo mais consciente de sua identidade cultural. Segundo Alencar, em carta a Domingos Jaguaribe, incluída na primeira edição do romance: “O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades da sua vida” (ALENCAR, 1941, p. 209).

² No original: "There is no novel without omniscience, yet every omniscience is limited; therefore there is no omniscience."

Entretanto, na mesma carta, Alencar, dissertando sobre o modo ideal de incluir a língua autóctone na literatura, faz uma lista dos erros comuns e que devem ser evitados pelos escritores, sem se dar conta de que acabou por cometer os mesmos equívocos: “[...] pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto” (ALENCAR, 1941, p. 209). Na opinião do crítico Antonio Candido, apesar de o projeto nacionalista justificar a tentativa do romancista, a linguagem, em *Iracema*, é um dos senões do livro: “[...] José de Alencar atacou a questão da identidade pelo aspecto fundamental da linguagem. E [...] nem sempre acertou no alvo: o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muitas das suas páginas” (CANDIDO, 2004, p. 36).

Outra função desempenhada pelo narrador do romance é apresentada em questionamentos raros e pontuais: “Mas por que, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão? Já atravessa as florestas; já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do pajé” (ALENCAR, 1941, p. 41). O artifício é retórico, chamando o leitor para participar e opinar e, por fim, estabelecendo um elo entre o público e o narrador, pela coincidência em suas respostas. Claro que esse recurso narrativo não é predominante na história, pelo fato de a prosa da primeira fase do romantismo priorizar o ambicioso projeto americano. Nesse aspecto, o foco narrativo é estritamente planejado, para atender aos objetivos impostos pelo contexto político e pela escola literária vigente: “[...] se esta ou aquela técnica, em um trabalho particular, é apropriada a este ou àquele efeito”³ (BOOTH, 2005, p. 83).

Na constituição dos personagens, o romancista escolheu representar dois povos protagonistas no processo de colonização: o indígena e o europeu. Essa relação, de acordo com Zilá Bernd (1992, p. 18), exemplifica uma visão sacralizante, já que, conforme a autora, os textos produzidos durante o romantismo trabalharam:

[...] somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. [...]. Por outro lado, o Modernismo concebeu a identidade nacional no sentido se sua *dessacralização*, o que corresponde [...] a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras. (BERND, 1992, p. 18, grifo no original)

³ No original: “[...] whether this or that technique in a particular work is appropriate to this or that effect.”

Contemplando essa diferença, é possível associar a perspectiva de Zilá Bernd aos temas discutidos por Ana Madalena Fontoura de Oliveira, no artigo “Os filhos de Marte na América — ‘Iracema’ e ‘Martín Fierro’ enquanto romances-símbolos de seus países”, no qual se destacam os fatos de Iracema representar a América e de sua união com o branco simbolizar o surgimento de “uma nova raça, uma nova cultura, não mais índia, porém não puramente branca, também metaforizada na narrativa em Moacir, lusotabajara” (OLIVEIRA, 1994, p. 327). Essa característica dá subsídios a Bernd, que menciona a supressão do elemento autóctone em favor do europeu, o que, segundo ela, é totalmente contrário à intenção de fazer a independência repercutir também culturalmente, na época em que o romance foi escrito.

Em suma, a obra *Iracema* costuma ser considerada antinacionalista, pela eliminação do elemento indígena ao final da história, sem que seja dada a devida atenção à idealização romântica, que trazia de volta o início do período colonização, focalizando, portanto, o período áureo ou “heroico” (PRADO, 1999, p. 71) do contato que se estabeleceu, entre os dois povos. Tratava-se de algo essencial, que era a necessidade de a obra corresponder aos ideais do romantismo. Diante disso, então, qualquer coisa que se desviasse desse objetivo, na época em que a obra foi publicada, soaria como inverossímil. Uma exaltação exacerbada do indígena serviria para transformá-lo em herói nacional, mas não levaria em conta uma relação de causa e efeito bastante importante: por razões políticas e econômicas, que repercutem na esfera cultural, é certa a sobreposição do país de maior prestígio ou dominante. A submissão parece refletir, em certa medida, a visão das cartas e dos tratados dos cronistas da literatura colonial. Enquanto Pero Vaz de Caminha é considerado, por seus relatos, o mais humanista deles, por tentar não julgar radicalmente a cultura indígena, Gândavo, parcial e tendenciosamente, descreve o indígena como verdadeiro selvagem.

De acordo com Pedro Puntoni, os indígenas eram divididos em três classes: tupi, tapuia e os índios do Maranhão. No entanto, constata-se que Alencar elegeu apenas os índios tupi para servirem de base à construção de seus personagens. Uma hipótese provável para essa opção é a atribuição de um espírito amistoso e pacífico a esse grupo. Esse recorte, porém, assumiu maior dimensão, passando a ser considerado um dos complicadores na execução do projeto americano:

Fazia parte desse “patriotismo caboclo”, como queria Varnhagen, a operação intelectual que identificava a gênese do “povo brasileiro” na ascendência tupi. Acompanhando a proposição originada da tese famosa do mesmo Martius, que tinha a história nacional como a da miscigenação das três raças (negros, brancos e indígenas) na constituição de um povo, o discurso romântico dos indianistas queria identificar nossa progênie mítica apenas nos selvagens tupi, legando ao tapuia, ou ao “índio bravo”, todo o ônus da crueldade e da incultura. (PUNTONI, 1998, p. 15, grifo no original)

Consequentemente, a escolha de Alencar favorece a hierarquia. Essa falha, percebida por vários críticos, é explicitada de modo preciso e sucinto por Zilá Bernd, que julga o “processo desigual, pois se Martim adere a alguns costumes locais, são os seus valores — valores de uma cultura hegemônica — que acabam por se impor como os valores da nação brasileira” (BERND, 1992, p. 41). Isso explica o fato de, inusitadamente, o indígena figurar na lista das vergonhas nacionais que Candido (2000, p. 122) apresenta em *Literatura e sociedade*. Ao mesmo tempo em que se elege o tipo de índio mais afeito ao heroísmo e à boa educação, desconsidera-se a reação que até o índio tupi passou a apresentar, diante dos maus tratos que recebia dos portugueses.

Ana de Oliveira, que considera os índios alencarianos extremamente idealizados, chamando-os de índios “de alma branca” e de “bons selvagens rousseauianos” (OLIVEIRA, 1994, p. 331), aponta como elemento mais inverossímil o fato de os indígenas aceitarem, sem qualquer questionamento, a superioridade do branco. Evidentemente, tal período de paz e entendimento entre índios e portugueses existiu, de fato, mas, conforme Paulo Prado, essa foi apenas uma fase da relação entre os dois povos: “Era ainda o período idílico e heróico, em que o colono aqui chegava isolado no individualismo da época, e misturava-se com o indígena, de quem aprendia a língua e adotava os costumes” (PRADO, 1999, p. 71).

Mais tarde, porém, quando também chegaram franceses e holandeses, a relação entre indígenas e portugueses se complicou, conforme relata José de Anchieta. Esse autor menciona que os portugueses não tinham “índios amigos que os ajudassem porque os destruíram todos” (ANCHIETA, 1933, p. 306). O texto “Informações” ainda vislumbra o ano de 1562, único em que os tupi revoltaram-se contra os portugueses, o que demonstra a convivência nem sempre pacífica. Indo além, o autor refere-se ao processo

de domesticação, que gerou a paz, mas em troca de violência, crueldade e da reação natural dos indígenas contra os desmandos dos portugueses:

O que mais espanta aos índios e os faz fugir dos portugueses e, por consequência, das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres de maridos, pais de filhos, ferrando-os, vendendo-os, etc. [...]. (ANCHIETA, 1933, p. 334)

Esses apontamentos de Anchieta vão ao encontro do que Alfredo Bosi menciona, quando analisa o mito sacrificial, referindo-se à relação entre índios e portugueses, posiciona-se, desta forma, diante da obra de Alencar: “Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitânicas para saber o que aconteceu), [...]” (BOSI, 1992, p. 179). Como se vê, a visão de Bosi coincide com a de Bernd, entretanto, como demonstraram as palavras de Paulo Prado e Pedro Puntoni, é necessário considerar os primeiros anos da relação que se estabeleceu entre autóctones e estrangeiros, quando ainda imperavam a curiosidade e o conhecimento mútuos.

3 A narrativa e os personagens no filme

Embora o filme *Iracema: uma transa amazônica* tenha sido lançado apenas em 1981, no Brasil, a ideia surgiu em 1968, com uma viagem à Amazônia, para fazer uma reportagem. Depois de pronto, nos meados da década de 1970, o longa-metragem foi proibido. A liberação para o lançamento no circuito comercial veio apenas em 1981:

Retratar a transamazônica de maneira realista, em 1974, representou um grande risco. As consequências foram anos de censura e de luta incessante para fazer o filme chegar ao público a que se sempre se destinara. Iracema mostra, hoje, uma realidade que permanece tão urgente, senão mais, quanto o era na época, quando a estrada ainda simbolizava um sonho do “Brasil Grande”. (IRACEMA, 1981, grifo no original)

Jorge Bodanzky e Orlando Senna aproveitam o texto de Alencar para tornar mais clara a metáfora representada por Iracema: de uma terra virgem, recém-conquistada, usada e explorada pelo branco. Longe da visão

do próprio Alencar e também de Guilherme de Almeida, que prefacia a edição de 1941 do romance, os diretores, já influenciados pelo que Zilá Bernd (1992, p. 18) define como visão dessacralizante da colonização, decidem adaptar a narrativa romântica a partir de uma nova moldura: a construção da estrada transamazônica. O objetivo era neutralizar o discurso hegemônico, que tentava convencer a população de que a obra era apenas um projeto rodoviário — essencial ao progresso e desenvolvimento do Brasil —, de modo a obscurecer as demais razões e os efeitos prejudiciais do desmatamento e da desapropriação. De acordo com Rancière: “A política e a arte [...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* [...] das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59, grifo no original).

Portanto, Senna e Bodanzky, a fim de fragilizarem o discurso oficial, optam por revisitar o livro de Alencar, o que lhes permite reinserir o indígena e a natureza na história brasileira, agora marcada pelo imperialismo. Assim, promove-se uma reflexão sobre o que o governo usava como principal argumento para defender o projeto. Afinal, a estrada simbolizava, de fato, uma evolução? Qual foi o preço pago por esse progresso? Tais questionamentos opõem, no filme, desde o início: Tião Brasil Grande, personagem de Paulo César Pereio, que representa o estrangeiro; e Iracema, indígena representada por Edna de Cássia e que, portanto, simboliza o elemento nativo.

Tião, como está explícito na continuação de seu nome, Brasil Grande, simboliza o discurso oficial em relação à construção da Transamazônica, representando os acordos do governo brasileiro com outros países, em detrimento das riquezas naturais da região. Em uma de suas falas, Tião afirma: “Onde tem madeira tem dinheiro. Só não se dá bem nesse país quem não sabe se virar” (IRACEMA, 1981). A ideologia do personagem resgata a visão dos portugueses em relação à grande riqueza natural de nosso território, no ano de 1500. Simultaneamente, Tião opõe-se a Dr. Antônio, personagem com uma visão de esquerda, com preocupações mais ecológicas, o que, na época, representava o discurso das minorias. No filme, porém, por intermédio da preponderância de Tião, que conduz todos os diálogos, o corte de árvores é justificado pela geração de muitos empregos diretos: “Isso é uma mina de ouro que precisa ser explorada” (IRACEMA, 1981). Nesse sentido, o fato de Tião ser caminhoneiro acentua o caráter errático do enredo, razão pela qual o longa pode ser incluído na categoria *road movie*. Aliás, essa característica do

protagonista consolida a relação entre ele e Martim, o personagem alencariano, afinal ambos são estrangeiros, visitantes e representam a voz oficial. Ambos são legítimos representantes do poder hegemônico, em favor da exploração que resulta de todo processo colonizador.

Nas cenas em que Tião conversa com outros caminhoneiros, ele repete: “Ninguém segura este país” (IRACEMA, 1981). Embora a fala desencadeie a discussão planejada pelos diretores, ela não representa o filme ideologicamente. Pelo contrário: o recurso servia para comprovar o materialismo e a desvalorização das riquezas naturais que um dia identificaram o Brasil perante o mundo, pela diferença e pelo exotismo. Para completar a ironia do filme, em uma placa, à beira da estrada, pode-se ler o convite: “Visite o armazém Brasil” (IRACEMA, 1981). Isso mostra a ingenuidade (em alguns casos), o desejo de lucrar com as riquezas naturais (em outros), bem como demonstra a inferioridade e a dependência do país em relação ao capital estrangeiro. Nesse processo, as falas e os perfis dos personagens contribuem enormemente para a construção do enredo, já que, segundo Bodanzky, não havia roteiro, nem ensaio. As cenas surgiam do improviso. Os diretores interferiram o mínimo possível, para obter um resultado mais natural e próximo da realidade. Essa dinâmica insere o longa em um nicho específico, entre a ficção e o documentário: “O efeito de mostrar a encenação ‘natural’, possível na filmagem de primeira vez, acaba revelando a encenação espontânea, não programada” (BRUZZO, 2006, p. 298 grifo no original).

No que diz respeito à desconstrução da visão paternalista e romântica que Alencar imprime em seu romance, é imprescindível mencionar a cena do banho. Os diretores, em conformidade com o perfil dos protagonistas (Tião era caminhoneiro e Iracema era prostituta), enfatizam o apelo sexual e transformam o momento mais emblemático da narrativa literária. Reforçando as complexas relações de usura, durante o banho os personagens negociam o michê. No acordo, Tião pechinha o preço proposto inicialmente por Iracema, que acaba aceitando a oferta dele, depois de alguma hesitação. Além disso, a única coisa que lembra vagamente o cenário romântico de Alencar é o canto insistente de um pássaro, ao longe. No geral, o cenário é de devastação, com placas do INCRA e barulhos de motosserras derrubando árvores. Desse modo, Bodanzky e Senna acentuam a submissão do indígena (e da natureza) ao estrangeiro e a degradação desencadeada por esse (in)feliz consórcio.

Depois de combinar o preço, Tião, referindo-se à maquiagem excessiva que Iracema usa, diz: “Ainda mais uma índia ficar usando isso daí” (IRACEMA, 1981), ao que se segue este diálogo:

- Eu não sou índia, não.
 - O que que tu é? Tu é branca?
 - Sou.
 - Filha de ingrêis?
 - De inglês não, mas de brasileiro.
- (IRACEMA, 1981)

A conversa entre os protagonistas denuncia um comportamento comum ao brasileiro, em relação à sua origem, já mencionada anteriormente, nas palavras de Antonio Candido. Trata-se de uma vergonha do índio e do negro que compuseram a raça brasileira e da conseqüente busca pela identificação com o elemento dominante. Iracema em nada lembra o passado glorioso do povo indígena. Aliás, no momento em que ela conhece Tião, em uma boate pobre de Belém, a protagonista é humilhada pelo caminhoneiro, que a chama de burra, em uma mesa posicionada estrategicamente ao lado de um painel, o qual apresenta cenas de indígenas, exímios caçadores, abatendo uma onça, com o auxílio de enormes lanças. Ao longo do filme, Iracema é praticamente destruída. Do sonho de viajar o Brasil, conhecendo-o de ponta a ponta, a protagonista é degradada e sobrevive da prostituição. No final da história, Tião a reencontra, em um prostíbulo de beira de estrada, e mal a reconhece. Iracema (que ele chama ironicamente de Jurema) está feia, suja, com o cabelo desarrumado e sem alguns dentes. Interessante ainda é perceber que, enquanto ela aparece em um estado deplorável, Tião, de caminhão novo, está indo para o Acre, inaugurando nova fase nos negócios: transporte de gado. Como sinal decisivo da dependência dela em relação a ele, Iracema pede carona. Com a recusa de Tião, ela chega a lhe pedir dinheiro, mas ele também diz não.

Analisando mais detidamente esse final, convém estabelecer uma breve comparação com a obra literária, em que se lê: “Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em quem o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá” (ALENCAR, 1941, p. 179-180). Esse trecho simboliza o mito sacrificial. Iracema morre e Martim vive. Dessa forma, apesar das

idealizações próprias do romantismo, não há como negar a destruição e a assimilação de parte fundamental de nossa cultura. Em outras palavras: “O colonizado não procura apenas enriquecer-se com as virtudes do colonizador. Em nome daquilo em que deseja se transformar, obstina-se em empobrecer-se, em arrancar-se de si mesmo” (MEMMI, 2007, p. 163). No filme, o aniquilamento também ocorre, acentuando o sentido do romance, já que, no novo contexto, não havia lugar para eufemismos:

Após revê-la [Iracema] ele [Tião] parte para o Acre, [...] deixando-a mais uma vez na estrada. Assim, o caminhoneiro repete o comportamento do português Martim, da obra literária de José de Alencar, que termina se saturando da pacata vida que levava com a índia Iracema, e abandonando-a depois de tê-la seduzido e conquistado em definitivo. (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 91)

A metáfora da prostituição (e não da terra virgem e fértil, conquistada pelo branco, como quis Alencar), é outro elemento que contribui para os diretores potencializarem a crítica sobre as relações de poder, durante a época colonial. Para comprovar isso, basta atentar para o fato de que o destino de Iracema, tanto no livro como no filme, começou a mudar quando ela entrou em contato com o mundo civilizado. Na adaptação fílmica essa característica ganha ênfase, quando a personagem usa um short com o slogan da Coca-Cola, símbolo máximo da dominação estrangeira e, simultaneamente, do complexo de colônia que nos representa.

Na visão de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, o Brasil, representado por Iracema, nunca deixou de se submeter ao branco/estrangeiro, que, por sua vez, simboliza os países dominantes (especialmente Portugal, França e Estados Unidos, exatamente nessa ordem).

[...] o filme apresenta outra dimensão de reflexividade, de escolha consciente de fórmulas, quando se considera o próprio fato da escolha do nome Iracema, extraído do romance de José de Alencar. A alegoria do escritor, em sua visada romântica de um cenário fundador da nacionalidade, é retomada aqui em outra chave. Os cineastas usam o clichê do desencanto para reforçar o caráter simbólico da degradação da moça, cujo desastre não se redime na figura do sacrifício redentor, como no livro. Ela é uma personagem distante da heroína virtuosa do romancista, mulher nativa que assume seu destino em tom elevado, depois de viver o encontro simbolizador da colonização e oferecer seu amor ao cavaleiro português. (XAVIER, 2004, p. 84)

Na adaptação filmica, portanto, essa metáfora relativiza a autonomia obtida pela independência política, já que o país, a exemplo de outras colônias, parece ter conservado a mentalidade de colonizado. Ademais, isso também se relaciona ao perfil preponderante de Tião. No exemplo de diálogo do filme, dado anteriormente, percebe-se a importância do personagem de Pereio no desenvolvimento das ações e dos temas, tal como demonstram as seguintes análises:

O gesto programado e conduzido pelo ator Paulo César Pereio defronta com uma resposta do habitante local que vale como dado imanente ao mundo de referência que estava lá em sua vida própria e que o filme veio a provocar. (XAVIER, 2004, p. 76)

Tião Brasil Grande é uma espécie de entrevistador do cinema-verdade, e Pereio interpreta-o ao mesmo tempo que comenta o que ocorre, torna visível na tela a cena aberta do registro documental. (XAVIER, 2004, p. 83)

O roteiro, desconhecido pela maioria dos participantes, apresentava algumas indicações com as quais Pereio construiu um personagem caricato que instiga as pessoas em quadro, colaborando na criação de uma forma singular de entrevista dissimulada em conversa de bar. (BRUZZO, 2006, p. 297)

A experiência do ator viabiliza plenamente a proposta dos diretores. No que diz respeito especificamente às falas do protagonista, vale ressaltar que o estilo da linguagem ajuda a caracterizar o diálogo, elemento que, conforme Marcel Martin, não é estritamente cinematográfico, mas interfere decisivamente, na montagem⁴. Representando Tião, Pereio opta pelo perfeito equilíbrio entre os diferentes tipos de diálogo. Algumas falas do personagem são mais “teatrais” (MARTIN, 2005, p. 225), pela entonação. Outras, de qualidade mais “realista” (MARTIN, 2005, p. 225), priorizam as gírias, as palavras de baixo calão e outros traços constitutivos da oralidade informal. Porém, é inegável que as falas do protagonista do filme inserem-se mais na categoria dos “*diálogos literários*” (MARTIN, 2005, p. 225, grifo no original), que apresentam uma complexidade maior, pelos recursos

⁴ “[...] pode-se afirmar que o diálogo deve sempre ceder a proeminência à imagem, de que não é mais do que um dos componentes” (MARTIN, 2005, p. 226).

utilizados: “[...] a elipse, a alusão, as meias-tintas e o silêncio têm nele lugar” (MARTIN, 2005, p. 225).

O ator Paulo César Pereio, por meio do improviso, arquiteta o diálogo e, assim, comanda a narrativa. Ele é, então, coautor da história, ao mesmo tempo em que desempenha as funções de personagem e narrador. No romance de Alencar, o narrador é responsável pela progressividade do enredo, pela caracterização dos personagens, pela inserção dos diálogos e por alguns questionamentos, como mencionado anteriormente. No filme, as funções do narrador são divididas: algumas são associadas à câmera (pela escolha dos enquadramentos e dos planos); outras dependem do processo de edição e montagem; e ainda há aquelas que cabem a Tião, pelo fato de ele ser o personagem encarregado de começar as conversas e ações, sendo que todas elas são baseadas no improviso. Desse modo, os diretores, optando por determinado método, que incluía a ausência de um roteiro, facultam a Pereio o poder de dar encaminhamento à história, inclusive com críticas e provocações, em resposta às falas dos outros personagens. Evidentemente, ator e diretores precisavam combinar antes os julgamentos adequados, afinal, o posicionamento de Pereio, dada a sua fundamental importância, refrata a ideologia dos diretores e do próprio filme. Sem dúvida isso revela a presença de um esboço, uma espécie de pré-roteiro, relativizando a função do improviso no filme. Havia um projeto e a intenção clara de reagir ao sistema. Sendo assim, tudo precisava se estabelecer de modo coeso, para provocar determinados efeitos: “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. [...] cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

De acordo com Wayne Booth: “A narração em terceira pessoa é apenas um modo entre muitos, satisfatório para alguns efeitos, mas mais incômodo e até mesmo prejudicial quando outros efeitos são desejados”⁵ (BOOTH, 2005, p. 89). A partir dessa perspectiva, é possível entender por que os diretores optaram pelo modelo descrito acima. Não bastaria que Pereio apenas conduzisse os diálogos, preciso que o ator fizesse comentários, questionamentos e ironias. Era necessária a parcialidade própria de outro tipo de narrador, que não o de terceira pessoa, para desencadear o efeito desejado por Senna e Bodanzky. Cada detalhe é importante, na hora de

⁵ No original: "The third-person reflector is only one mode among many, suitable for some effects but cumbersome and even harmful when other effects are desired."

delinear o foco narrativo: “[...] ‘algumas partes da ação são mais adequadas para serem representadas, e outras para serem relatadas.’ Mas relatadas por quem? Quando? Com que duração? O dramaturgo tem que decidir, e a decisão dele será baseada, em grande parte, nas necessidades particulares da obra em questão”⁶ (BOOTH, 2005, p. 85, grifo no original). A experiência de Paulo César Pereio era um pré-requisito importante, pois era exigido que o ator escolhesse o momento, a duração e o tom exatos para suas falas e interferências, a fim de reforçar ou contrapor o que os demais personagens faziam ou falavam.

Do mesmo modo que o ator, a câmera também exerce uma função narrativa, impondo “diversos pontos de vista ao espectador” (MARTIN, 2005, p. 38), pois: “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoronomizar’ são recursos tipicamente narrativos” (CANDIDO, 2007, p. 22, grifo no original). Jacques Aumont compartilha dessa afirmação, ao mencionar que um enquadramento pode traduzir “um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc.” (AUMONT, 2002, p. 156).

Aliada às imagens que são mostradas no filme está a duração de determinada cena ou sequência. Uma cena longa equivale a uma descrição detalhada e corresponde a uma preocupação específica do narrador, afinal, uma coisa é mostrada de modo mais lento que outras por um motivo. Na concepção de Marcel Martin, planos longos ocorrem quando: “O valor dramático toma [...] a dianteira em relação à descrição simples” (MARTIN, 2005, p. 47). Para exemplificar esse processo, em *Iracema, uma transa amazônica*, é indispensável citar o plano longo das queimadas, com duração de quase dois minutos, enfatizando a paisagem que Tião e Iracema veem do caminhão, enquanto seguem viagem. O cenário desolador, à beira da estrada, ressalta as árvores secas e sem vida, já raras no local, em virtude da construção da Transamazônica. Ismail Xavier também analisa essa sequência, ressaltando o efeito de verossimilhança que ela desencadeia no filme:

⁶ No original: “[...] ‘some parts of the action are more fit to be represented, some to be related.’ But related by whom? When? At what length? The dramatist must decide, and his decision will be based in large part on the particular needs of the work in hand.”

Há um movimento de autenticação da imagem e do som registrados *in loco* quando vemos, por exemplo, um gigantesco incêndio na floresta: um longuíssimo movimento de câmara cobre uma vasta extensão de terra para deixar claras as dimensões do incêndio pela duração do plano, pela ausência de montagem. (XAVIER, 2004, p. 77).

Nesse caso específico, o fato de não haver cortes engrandece a sequência. Além disso, também é importante perceber que o plano longuíssimo é parte da montagem. Dessa forma, é salutar que a imensa queimada interponha-se na narrativa, em contraste com as demais ações, em geral mais breves. Dessa forma, a sequência em análise impressiona o espectador, tanto em sua forma isolada como no conjunto. Nas palavras de Jacques Aumont: “[...] existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro, na imagem única, e o segundo, na sequência de imagens” (AUMONT, 2002, p. 245). Comentando a montagem cinematográfica, Martin aprofunda essa questão, ao afirmar que o realizador fotografa a realidade, “mas, ao fazê-lo, ‘recorta’ nela uma dada significação. As suas fotografias são, incontestavelmente, a realidade. Mas a montagem dá-lhe um sentido... A montagem não mostra a realidade, mas a verdade – ou a mentira” (MARTIN, 2005, p. 184, grifo no original). Nesse aspecto, as afirmações de Marcel Martin vão ao encontro dos postulados de Jacques Rancière, para quem:

[...] o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. [...].
Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. [...] o cinema que se dedica ao “real” é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte do que o cinema de “ficção” [...]” (RANCIÈRE, 2005, p. 57, grifo no original).

Devido ao fato de haver vários tipos de montagem, cada qual com uma função específica, constata-se, no filme de Senna e Bodanzky, a predominância do paralelismo, definido por Marcel Martin como “a montagem ideológica propriamente dita”, a qual “pode basear-se que sobre uma analogia [...], quer sobre um contraste” (MARTIN, 2005, p. 195). A analogia ocorre, em *Iracema, uma transa amazônica*, no final, quando Tião

reencontra Iracema, em um prostíbulo de beira de estrada. As cenas que abrem e fecham a sequência e que apresentam o lugar, isolado, em trecho ainda sem asfalto, sob a poeira e em situação de miserabilidade, estão em perfeita sintonia com aquelas que mostram Iracema em primeiro plano, e que evidenciam sua decadência. Em outras palavras: “Sua degradação é símbolo da degradação da própria Amazônia e de sua população pelos ávidos e agressivos interesses externos, que nunca se preocuparam em cuidar efetivamente do espaço [...], mas sim em explorá-lo, prostituindo-o, [...]” (COIMBRA; COUTINHO, 2009, p. 100).

Por outro lado, o paralelismo que se constrói, a partir do contraste, apresenta-se na cena da boate, quando Tião e Iracema se conhecem. O casal, em primeiro plano, conversa em uma mesa, tendo como fundo o painel com pinturas que representam o heroísmo indígena, enfrentando onças ferozes, tal como mencionado anteriormente. Nesse instante, convém lembrar que Tião subestima e desvaloriza Iracema, em ação completamente oposta àquela representada no painel. Enquanto o indígena da pintura é bravo e valente, Iracema é tratada com desprezo e desrespeito por Tião. Nesse momento, ela não reage. Ela apenas fica em silêncio, orgulhosa por ter sido a escolhida pelo branco estrangeiro. Tratava-se, então, de uma oportunidade, de progresso e vida nova. Tião poderia levá-la pela promissora estrada, rumo ao Brasil Grande.

4 Considerações finais

A partir deste trabalho, foi possível observar o aspecto social da arte, tendo em vista que tanto o romance como o filme estão intrinsecamente ligados ao contexto e às expectativas do público de cada época. Na concepção de Jacques Rancière: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Essa associação demonstra a utilidade das artes na revisão de algumas certezas que vigoraram por algum tempo, mas que, se forem pensadas sob outra perspectiva, proposta por indivíduos, sociedades e épocas distintos, têm a possibilidade de reparar grandes equívocos, corrigindo o curso da História e redefinindo a identidade nacional.

Aliás, nesse ponto, o conceito de adaptação torna-se duplamente importante. O romance usa como base um argumento histórico e, na transição do factual para o universo da ficção, algumas alterações são necessárias, já que: “Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar

um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade” (CANDIDO, 2007, p. 51). Exatamente por isso, não apenas o romancista mas também os diretores optaram, respectivamente, pela lenda de formação do Ceará e pela metáfora da construção da Transamazônica.

A nuance ou a diferença que se cria entre fato e ficção é inerente ao discurso artístico, razão pela qual Antonio Candido refere-se ao tipo ideal de personagem: “[...] de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; [...]” (CANDIDO, 2007, p. 52, grifo no original). Sob esse ponto de vista, tanto na escrita do romance como na adaptação do texto literário para o cinema, produção e recepção estão vinculadas e correspondem ao contexto histórico, afirmação corroborada por Robert Stam, neste trecho: “Ao invés de ser mero ‘retrato’ de uma realidade preexistente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente” (STAM, 2006, p. 24-25, grifo no original). Atualmente, a questão da fidelidade não é mais parâmetro para qualificar uma adaptação fílmica. Contudo, Stam vai mais além, mencionando que, na maioria das vezes, alterações são absolutamente necessárias. Em outras palavras, a adaptação ganha maior liberdade, pois, teoricamente, seu compromisso com o contexto de produção é maior do que o vínculo que mantém com o texto literário: “Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43, grifo no original).

Dessa forma, no intrincado processo da adaptação, o sentido às vezes permanece, mas isso não é uma regra. Em geral, o significado, resultado de uma releitura, sofre uma mudança considerável de tom. Considerando a distância temporal entre o romance e o filme analisados neste artigo, a crítica torna-se inevitável. Contextos e públicos distintos exigem nova perspectiva, marcando ideologicamente a atividade reinterpretaiva que norteia a adaptação fílmica. Portanto, o sentido do texto literário varia, podendo ser reforçado ou atenuado. Nesse processo, o público, por meio do viés comparativo, pode perceber o processo de formação da identidade brasileira de modo mais amplo, sendo levado a refletir sobre a história do país e sobre a influência do tempo nas artes e nas questões sociais e políticas.

Referências

- ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.
- ANCHIETA, J. de. *Cartas, Informações, fragmentos históricos e Sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. Disponível em: <http://www.purl.pt/155/1/P297.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2002.
- BERND, Z. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BOOTH, W. Distance and point of view: an essay in classification. In: HOFFMAN, M. J; MURPHY, P. D. (Eds.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham; London: Duke University Press, 2005. p. 83-100.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRENNMAN, J. On voice. In: HOFFMAN, M. J; MURPHY, P. D. (Eds.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham; London: Duke University Press, 2005. p. 411-442.
- BRUZZO, C. Iracema... de Bodanzky e Senna: uma ficção pouco comportada. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 27, n. 94, p. 295-299, jan./abr. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302006000100014. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, A. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/SP, 2004.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COIMBRA, M. da S.; COUTINHO, E. de F. Do livro ao filme: uma trajetória de *Iracema*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 89-101, jan./jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19161>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- IRACEMA: uma transa amazônica. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Orlando Senna e Wolfgang Gauer; Embrafilme, 1981. 1 DVD (90 min); son.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OLIVEIRA, A. M. F. de. Os filhos de Marte na América — “Iracema” e “Martín Fierro” enquanto romances-símbolos de seus países. In: ANTELO, R. (Org.). *Identidade & representação*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 323-332.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PUNTONI, P. Tupi ou não tupi? Uma contribuição ao estudo da etnohistória dos povos indígenas no Brasil colônia. *Ethnos*, Recife, ano 2, n. 2, p. 5-19, 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/38826170/Tupi_ou_n%C3%A3o_tupi_Uma_contribui%C3%A7%C3%A3o_para_o_estudo_da_etnohist%C3%B3ria_dos_povos_ind%C3%ADgenas_no_Brasil_col%C3%B4nia. Acesso em: 17 jul. 2021.

RANCIÈRE, J. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org; 34, 2005. p. 52-62.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

XAVIER, I. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 70-85, jan./dez. 2004.



A topografia da crise e as possibilidades narrativas: variações tipológicas nos romances de Paulo Scott

The Topography of the Crisis and the Narrative Possibilities: Typological Variations in Paulo Scott's Novels

Lucas Piccinin Lazzaretti

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

lucasplazzaretti@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3791-4151>

Resumo: Partindo de uma análise sobre a presença de variações tipológicas na relação entre personagens e enredo nos romances de Paulo Scott, o presente artigo visa demonstrar como a composição de personagens que sofrem de uma “crise identitária” serve à realização de diferentes possibilidades narrativas. Valendo-se de conceitos retirados dos estudos narratológicos, a análise visa demonstrar como Scott, ao produzir um *enredamento* entre a composição de personagens centrais em crise e a condução da narrativa, acaba produzindo novos caminhos para o romance contemporâneo, abrindo espaços de intersecção entre a interioridade dos personagens e as determinações externas aos personagens. A crise identitária, constituída de forma a entrecruzar o existencial e o social, é empregada por Scott de forma a produzir multiplicidades, renovando tendências literárias sem recair em discursos metanarrativos ou mesmo autorreferenciais.

Palavras-chave: Paulo Scott; crise; enredamento; personagem; narrativa.

Abstract: Based on an analysis of the presence of typological variations in the relationship between characters and plot in Paulo Scott's novels, this article aims to demonstrate how the composition of characters who suffer from an “identity crisis” serves the realization of different narrative possibilities. Drawing on concepts taken from narratological studies, the analysis aims to demonstrate how Scott, by producing an entanglement between the composition of central characters in crisis and the conduct of the narrative, ends up producing new paths for the contemporary novel, opening spaces of intersection between the characters' interiority and the characters' external determinations. The identity crisis, constituted in a way to intersect the existential and the social, is employed by Scott in order to produce multiplicities, renewing literary trends without falling back into metanarrative or even self-referential discourses.

Keywords: Paulo Scott; crisis; emplotment; character; narrative.

1 Narração, enredo e constituição de personagens

Os esforços teóricos e críticos para se analisar a produção literária contemporânea, independentemente de sua origem geográfica ou mesmo sua filiação ideológica, passam pela paradoxal relação entre multiplicidade e singularidade. Contemporaneamente, os valores estéticos não são orientados por uma tendência geral ou por dogmas que visam regradar as condutas de tal produção, de tal modo que se percebe uma multiplicidade de formas, gêneros, temas, arranjos narrativos e enredos. Ao mesmo tempo, contudo, tal multiplicidade intensifica-se até o ponto de sua quase disrupção, quando se considera que os termos de diferenciação que compõem os contornos de tal amplitude plural são rapidamente solapados pela presença antirrefratária, – que muitas dessas obras dispõem seja em relação às outras “obras contemporâneas”, seja em relação aos seus possíveis pares mais próximos. Assim, autores de uma mesma geração, vinculados por certos círculos intelectuais e formados por estruturas muito semelhantes podem produzir obras que sequer guardam o traço de semelhança para permitir a relação diferencial entre si, criando, dessa forma, um espaço de indisponibilidade analítica, uma vez que os contornos da multiplicidade nem sempre são compostas por redes de entes particulares, sendo, antes, apenas um conglomerado de mônadas contingencialmente associadas por uma designação temporal, ou seja, o “contemporâneo”. Essa problemática, válida para a análise comparativa entre autores, também pode ser encontrada nas obras de um mesmo autor. Ao livrar-se de pressupostos de ordenação racional *a priori*, o contemporâneo produziu disposições que estão além ou aquém de um “espírito organizador” que engendraria todo um projeto literário, abrindo com isso possibilidades criativas e, no entanto, afetando e limitando os alcances analíticos.

Dessa maneira, é proveitoso, ao menos para a análise, quando um autor contemporâneo é capaz de produzir uma obra que realiza vínculos estruturais minimamente estabelecidos entre seus entes particulares, sem com isso perder precisamente aquele traço que caracteriza o contemporâneo, isto é, salvaguardando a multiplicidade através da potência singular de tais entes particulares. Os romances de Paulo Scott apresentam um caso bastante peculiar para esse proveito analítico. Desde seu romance de estreia, *Voláteis* (2005), passando pelo *Habitante irreal* (2011) e *O ano em que vivi*

de literatura (2015), até o mais recente *Marrom e Amarelo* (2019)¹, Scott abordou questões político-sociais, flertou com o gênero *noir*, arriscou-se em formas narrativas que equilibraram a pluralidade de vozes e explorou, metanarrativamente, o próprio ambiente literário como parte de sua produção. Em todos os seus esforços literários, Scott constrói enredos que partem de uma fundação baseada na constituição de personagens, algo que se encontra em plena consonância com os fundamentos “epistemológicos” da narrativa romanesca, pois, como pontua Anatol Rosenfeld (1974, p. 21), é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

O que torna a ficção romanesca de Scott válida enquanto objeto de análise, no entanto, é a maneira com que a constituição do enredo é completamente dependente da constituição de certas “condições existenciais” dos personagens que servem como mote para o desenvolvimento narrativo. Nos quatro romances de Scott indicados anteriormente, os enredos, em suas evidentes diferenças e variações temáticas, encontram, contudo, uma vinculação no que diz respeito à estrutura geral de um personagem inicial que torna possível o piparote de toda a potência narrativa. Se é válido o ensinamento, retirado de uma universalização de tipo realista, de que, no romance, “o enredo existe através das personagens”, assim como “as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 1974, p. 53), então a produção romanesca de Scott indica um aprofundamento dessa disposição em relação ao próprio impulso inicial do enredo enquanto sua codependência no que diz respeito a esse personagem. Muito além de qualquer generalidade de ordem socio-estruturalista, o que se pode notar nos romances de Paulo Scott é o fato de que a narrativa depende, enquanto início fundamental de seu acontecimento, de um tipo muito específico e qualitativamente determinado de personagem, o qual poderia ser delimitado, dentre suas muitas características, como um “personagem em crise identitária”. O presente trabalho busca demonstrar como Paulo Scott, ao explorar diferentes possibilidades a partir de uma certa base comum, apresenta a potência da criação narrativa ao explorar diferentes caminhos do enredo (multiplicidade)

¹ Por uma escolha analítica, não se inclui neste estudo o romance *Ithaca Road* (2013). Tal escolha é justificada pelo fato de que tal romance pertence a uma série com temáticas razoavelmente predeterminadas e, mais, porque esta obra não compartilha dos traços centrais que figurarão na análise aqui desenvolvida.

que fazem ecoar, sempre de maneira singular, um mesmo motivo narrativo diferenciador. Nesse sentido, parte-se de uma análise sobre a constituição desse “personagem em crise” nos quatro romances supramencionados, considerando de que forma os desenvolvimentos narrativos escolhidos pelo autor correspondem àquela potência explorada de formas singulares.

2 Aportes teóricos para a análise

A importância do “personagem” para o estudo narratológico tem se evidenciado cada vez mais conforme as análises têm de enfrentar objetos que não se enquadram necessariamente em âmbitos já preconicionados. No caso específico da prosa romanesca, a relação entre certa estrutura de cunho realista e as experiências narrativas tipicamente contemporâneas levaram a narratologia a colocar algum enfoque sobre determinados elementos, dentre os quais consta a relevância e centralidade do “personagem”. Se é verdade, seguindo modelos da literatura realista do século XIX que lhe serve de análise, que “a narrativa tende a estruturar os componentes diegéticos de forma equilibrada e internamente coerente”, então é plausível assumir que:

Um desses componentes – provavelmente o mais significativo – é a personagem. Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance, do conto ao romance cor-de-rosa, etc.) como na narrativa cinematográfica, na telenovela ou na banda desenhada, ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato. (REIS, 2013, p. 256).

A determinação conceitual de tal personagem, no entanto, não segue necessariamente aquelas bases realistas e oitocentistas que por muitas vezes fundamentam a análise estrutural ou mesmo narratológica. Os personagens de uma narrativa não estão apenas intrinsecamente vinculados ao enredo, em uma dimensão mais ou menos aberta com relação às determinações exteriores (estéticas, éticas, sociais, políticas, etc.). Eles são frequentemente a própria causa do enredo, assim que os efeitos por elas produzidos são confundidos com os próprios efeitos narrativos. Em uma tentativa de esclarecimento sobre essa questão conceitual, Mieke Bal fala em “efeitos do personagem” [*character-effects*]. Partindo do pressuposto de que “os

personagens se parecem com pessoas” e, mais, que “a literatura é escrita por, para e sobre pessoas”, Bal pondera que muito embora possa se considerar que os personagens não *existem* – no sentido real e concreto –, “ainda assim as narrativas produzem os *efeitos do personagem*”, os quais “ocorrem quando a semelhança entre seres humanos e figuras fabricadas é tão forte que nos esquecemos a diferença fundamental: vamos tão longe a ponto de nos identificarmos com o personagem” (BAL, 2017, p. 105). Esses dois fatores – a) a intrínseca vinculação determinante entre o enredo e os personagens; e b) a condução narrativa baseada nos “efeitos do personagem” – permitem então antever a multiplicidade de possibilidades que parte deste ponto, uma vez que os caminhos narrativos são tão infinitos quanto são infinitos os personagens que engendram enredos.

Apesar da aparente “infinitude”, há que se considerar as limitações concretas presentes na escolha narrativa de cada obra particular. Para tanto, é analiticamente válido o conceito de *enredamento* [*emplotment*] postulado por Paul Ricœur, o qual evidencia precisamente o traço de finitude entendido como uma “síntese de elementos heterogêneos” (1991, p. 21). Segundo Ricœur (1991, p. 21; ênfase do autor), o *enredamento* é, em primeiro lugar, “uma síntese entre os eventos ou incidentes que são múltiplos e a história que é unificada e completa”, de tal maneira que se possa formar, por meio do enredo, “uma história a partir dos múltiplos incidentes”. Em segundo lugar, o *enredamento* também se apresenta como uma síntese que:

organiza em conjunto componentes que são tão heterogêneos quanto as circunstâncias não intencionais, descobertas, aqueles que realizam ações e aqueles que as sofrem, os encontros casuais ou planejados, interações entre atores que variam do conflito à colaboração, meios que são bem ou mal ajustados aos fins resultados não intencionais; reunir todos esses fatores em uma única história torna o enredo em uma totalidade que pode ser considerada concordante e discordante. (RICŒUR, 1991, p. 21).

Nessas duas sínteses pertencentes ao conceito de *enredamento* nota-se o fato de que a “totalidade” é produzida não como uma universalidade, mas como uma determinação de finitude com relação às possibilidades inicialmente avençadas para toda potência narrativa. Isso leva à última síntese, a qual Ricœur considera como mais profunda, pois vincula tais heterogeneidades em uma “temporalidade específica a todas as composições

narrativas”, de tal maneira que toda história comportaria dois “tempos”, isto é, “por um lado, uma discreta sucessão que é aberta e teoricamente indefinida” e, “por outro lado, a história contada apresenta aspecto temporal caracterizado pela integração, culminação e encerramento pelo qual a história recebe uma configuração particular” (RICŒUR, 1991, p. 22).

Desta maneira, se a figura do “personagem” pode servir como mote narrativo, engendrando as possibilidades de um enredo, é igualmente válida a consideração de que o *enredamento* produz uma certa unidade com relação às limitações do que é efetivamente realizado em termos concretos. Esse nó teórico formado pelo *personagem* e pelo *enredamento* é o que torna interessante a produção romanesca de Paulo Scott. Em termos de exploração das potencialidades narrativas, Scott parte de uma mesma tipologia de personagem, isto é, o “personagem em crise”, explorando então diferentes possibilidades a partir de tal ponto inicial. Como se verá, não se trata de uma simples repetição, pois muito embora a tipologia do personagem figure em maior ou menor grau nos quatro romances indicados, os caminhos do enredo e, portanto, da narrativa são sensivelmente distintos. O que importa não é, portanto, marcar a repetição, mas antes a diferença que se vincula precisamente ao “nó teórico” antes indicado, o qual permite pontuar de que modo a variabilidade da produção narrativa pode ser apreendida pela análise sem esgotar os termos dessa mesma produtividade.

3 O “personagem em crise” nos romances de Paulo Scott

O primeiro romance de Paulo Scott, *Voláteis* (2005), delinea alguns traços que serão centrais para a composição do “personagem em crise” que aparecerá com maior relevo – e com maior vinculação ao enredo – a partir de *Habitante irreal*. Podendo ser considerado como pertencente ao gênero *noir*, devido à presença de elementos típicos de um submundo do crime, a narrativa se inicia com o encontro entre dois personagens: Fausto e Sabrina. Fausto é um criminoso alcoólatra com um passado talentoso em aplicar golpes e em jogatinas, estando, no tempo do romance, reduzido à decrepitude imposta por seu vício e por sua idade, de tal modo que sua habilidade criminosa é resumida a realizar pequenos furtos. Sabrina, por sua vez, é uma jovem marginalizada que está buscando sua independência em relação aos múltiplos grilhões impostos a uma mulher pobre e sem casa: a prisão, os namorados, os homens em geral, etc. Os dois personagens cruzam-

se logo no primeiro capítulo, quando Fausto tenta sair de um prédio onde realizou o furto de alguns eletrodomésticos e Sabrina tenta fugir da polícia buscando refúgio no apartamento de uma amiga. O encontro é marcado por uma rápida identificação dos personagens, percebendo-se, ambos, como pertencentes ao mesmo submundo:

“Desculpa, moço, o elevador está subindo”, ela diz, sem tirar os olhos dos equipamentos que ele carrega.

Ele entra sem dar resposta.

Chegam ao oitavo andar (o barulho de um aspirador de pó ecoa pelo corredor).

Ela sai do elevador e se volta na direção dele, sua mão está sobre a fotocélula que bloqueia o fechamento das portas.

“Olha, a polícia tá lá embaixo, estão me procurando. Se você descer, vai dar de cara com eles. Acho melhor entrar comigo aqui no apartamento da minha amiga...”, aperta a campainha do oitocentos e um (o toque é longo), encara-o, “e então?”. (SCOTT, 2005, p. 11).

A narrativa é aparentemente impulsionada por esse encontro, pois é por meio da relação entre Fausto e Sabrina que Scott pode mobilizar uma série de personagens secundárias que participarão nas idas e vindas que levarão ao plano, engendrado por Fausto, de roubar uma joalheria com o auxílio de Sabrina e de seu fiel parceiro Machadinho, um último golpe que justificaria toda uma vida de banditismo e, mais, que permitiria uma espécie de “aposentadoria”. Neste encontro, a equidade de posição dos personagens Fausto e Sabrina parece evidente, uma aparente equidade que se manterá ao longo do livro, uma vez que a condução dos focos narrativos, sempre em 3ª pessoa, altera-se, em geral, entre Fausto e Sabrina. De tal maneira, essa equidade permitiria pensar que ambos são os “personagens principais” do romance, algo que se tornaria patente em certos trechos que marcam a posição de Sabrina como uma personagem central – “Fausto a olha impassível. Ela retribuiu com um sorriso desaforado” (SCOTT, 2005, p. 18) – ou por uma simples consideração para com o título do romance, já que *Voláteis* são todos os personagens.

No entanto, considerando o *enredamento*, há que se buscar a ligação entre aquele encontro inicial e o desfecho do romance, ou seja, a preparação e execução do roubo da joalheria. Nesse sentido, a narrativa passa pela vinculação de Fausto e Sabrina com Lara, uma senhora rica,

sensível à exposição solar por razões de enfermidade, que possui tanto a relação de antigo enlace amoroso com Fausto quanto serve como ponto de apoio estratégico ao fornecer abrigo à jovem marginalizada. A razão de tal vinculação é, por óbvio, o próprio Fausto, situado entre a história do amor antigo (Lara) e os interesses pela nova sedução (Sabrina). Essa disposição entre um relacionamento amoroso antigo e malfadado e a promessa de um novo amor que nunca se realiza plenamente estará presente na constituição dos personagens dos outros três romances de Scott, uma disposição que passa precisamente pelo *enredamento* do personagem motivador de toda narrativa. No caso de *Voláteis*, esse “triângulo amoroso” está intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento da narrativa e possui íntima ligação com o desfecho do romance. Esse, inclusive, pode ser um dos traços iniciais a ser observado neste personagem central que cumpre a função de dispor as condições de possibilidade de toda narrativa, uma vez que o movimento pendular entre o antigo e o novo amor evidenciam algo mais sensível sobre as condições existenciais de tal personagem central, isto é, a crise de identidade. Fausto é visto por Sabrina como o “velho que arromba apartamentos vestido de entregador de gás” (SCOTT, 2005, p. 78), um contraponto sensível ao histórico de grande jogador de cartas e exímio ladrão que o próprio Fausto parece reconhecer em seu passado. Aumenta-se o efeito de contraposição quando se percebe que essa percepção de Sabrina é apresentada precisamente no parágrafo anterior à apresentação que Fausto fará de seu plano:

Fausto retoma: “acho ótimo que vocês concordem quanto ao fato de eu ser um desses que não sabem aproveitar as oportunidades da vida ou coisa que o valha... Mas, trouxe vocês aqui para outra coisa. Portanto, se concentrem no que eu vou dizer”, aproxima-se da mesa de centro. “Se tiverem dúvida, perguntem”, abre o tabuleiro de gamão que está à sua esquerda, retira três dados, dois vermelhos, um preto e oito peças brancas. Antes de colocar a última peça sobre o tampo de mármore, demora-se encarando Sabrina. Deixa a peça à direita do tampo, afastada das outras sete. “A parada que eu bolei, Machadinho, vai acontecer numa joalheria”, percebe que Sabrina está absorta (mira a peça que foi deixada de lado). “Vamos lá, garota, preste atenção... O golpe será na segunda-feira que vem.” (SCOTT, 2005, p. 78).

Certos elementos denotam a “crise” de Fausto, sendo esses reforçados continuamente ao longo da narrativa: a luta com o alcoolismo, a velhice que acarreta em uma perda do poder de encanto e de charme, a diminuição

das habilidades como consequência do vício e da idade, o confronto com um passado glorioso e o reconhecimento de que a incapacidade para saber “aproveitar as oportunidades da vida” teve por consequência o engessamento de uma personalidade que agora se encontra em crise. A narrativa de *Voláteis* só se torna possível, assim se percebe, quando se considera que é a crise de identidade de Fausto que mobiliza tanto a relação com a jovem e atraente Sabrina quanto o plano de roubo à joalheria. A crise de Fausto reverbera na narrativa. Machadinho, o ajudante fiel, pontua: “Meu, esse plano é suicídio... Sinceramente, tô estranhando você... Sempre pega no meu pé com a história de preparar cada movimento... Até senti um lance sinistro enquanto você falava. Não é a grana que tá rodando nessa parada, é a garota...” (SCOTT, 2005, p. 82). O antigo garçom que conseguiu conquistar uma moça rica (Lara), caracterizado pela expectativa de ascensão social e pela cautela, torna-se descuidado. Diferentemente do que afirma Machadinho, não é apenas a garota o que provoca tal alteração, mas a crise de identidade de Fausto, uma crise que, inclusive, recebe ainda mais substância quando no capítulo *Antes*, localizado entre os capítulos *Nove* e *Onze*, a narrativa se serve de um flashback pra apresentar a origem do personagem Fausto, demonstrando como até mesmo seu nome foi moldado em uma construção de caráter. O *enredamento* da narrativa é decorrente dessa condição de “crise de identidade” do personagem Fausto. É verdade que as consequências e os desenvolvimentos narrativos exploram também outros elementos, com destaque para o ambiente de “volatilidade” de todos os personagens, o que reforça o traço *noir* de todo romance. Contudo, sem essa estrutura a narrativa perderia o fundamento de seu início.

As marcas da crise identitária aparecem ainda mais fortemente no caso de *Habitante irreal* (2011), sendo pontuadas desde o princípio da narrativa. O recurso que Scott utiliza para introduzir tanto a narrativa quanto o tom central que parte dessa condição de crise do personagem que mobilizará todo o *enredamento* merece atenção, pois o primeiro capítulo – nomeado *mil novecentos e oitenta e nove* – inicia com uma nota de rodapé que serve para descrever as condições existenciais do personagem Paulo:

Se tivesse de resumir seus dias de militante político Paulo diria que foi da idealização completa a um cinismo sem igual e, por fim, à melancolia escapista dos últimos meses. Não deveria ser assim, logo agora que o Partido dos Trabalhadores ganhou as eleições à Prefeitura

de Porto Alegre e ele se tornou uma referência estudantil importante no país inteiro, uma liderança com chances de se programar pra daqui a três anos concorrer a uma vaga na Câmara de Vereadores da cidade, ele que só tem vinte e um anos e se formará no final do ano em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ele que demorou o ano passado todo pra se dar conta: apesar das suas *potencialidades*, não passará de um soldadinho, um peão entre as outras peças do jogo, sem cobiça suficiente pra confrontar, de igual pra igual, as manipulações da gangue do segundo escalão, boa parte deles uns pulhas a quem já execrava desde antes da sua filiação em oitenta e quatro. (SCOTT, 2011, p. 11).

Em termos gerais, esse é o ponto em que se encontra o personagem Paulo quando no começo da narrativa, uma condição que logo preparará o terreno para o acontecimento inicial de toda trama, ou seja, o retorno para Porto Alegre em um dia chuvoso, o encontro com uma jovem indígena à margem da rodovia e a relação que se desenvolve a partir desse ponto. Ao entrar em contato com Maína, a indígena, Paulo constantemente faz ressoar as questões políticas que alimentam a sua desilusão. O personagem pergunta-se “*O que é que eu tô fazendo?*” quando entra com a nova conhecida em uma lanchonete, para logo na sequência rememorar um “seminário sobre os quarenta anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos do qual participou ano passado” (SCOTT, 2011, p. 24). Conforme avançam os encontros e se aprofundam as intimidades da relação com Maína, Paulo intensifica os termos de sua desilusão política, passando pela apresentação da cena de um discurso proferido na reunião em que se desliga do partido ao qual se encontrava filiado. A motivação de tal desfiliação é essencial para delinear os contornos de sua crise:

“Se falamos tanto em liberdade, [diz Paulo], e na internacionalização do socialismo e na emancipação do homem, na tal dignidade do ser humano, deveríamos garantir a inclusão, a participação de todos os que trabalham, os que se sacrificam pra isso, nos processos de decisão. As decisões, as nossas decisões que são as decisões do partido, têm sido na base do conchavo, da manipulação, do cabresto, da patrulagem na hora de votar nas convenções partidárias. Não vejo democracia, a democracia que deveria ser o básico, a base. Estou preocupado, envergonhado, com as alianças, concessões e vistas grossas que estamos instituindo como prática padrão do Partido dos Trabalhadores. (SCOTT, 2011, p. 44).

A idealização política que a própria narração havia postulado como oposta à desilusão repercute não apenas no discurso do personagem, mas alcança todos os meandros de sua existência. O emprego em um escritório de advocacia e um acordo financeiro não cumprido pelos donos desse escritório constituem outros elementos adicionados à crise, uma vez que todos os eventos servem a uma dinâmica centrípeta que condensa o desenvolvimento do enredo em uma disposição causal em relação a essa condição de Paulo. A crise identitária, no caso dessa primeira parte da narrativa, reflete-se continuamente nas relações com Maína. Da mesma maneira que a desilusão política, partidária e social constitui a crise de Paulo, essa mesma crise parece motivar a intensificação da relação com a jovem indígena. Incapaz de produzir as mudanças políticas em um âmbito partidário, Paulo volta seus esforços para Maína. Contudo, tal motivação é desde o princípio problemática, pois esta não passa de uma projeção advinda da crise identitária e, portanto, acaba aumentando o caráter tensional e trágico do que será a relação entre Paulo e Maína. Esse elemento é marcado por Scott: “Maína disse que esse não era problema dele quando Paulo voltou a falar em construir o cômodo de madeira cinco por quatro pra elas poderem dormir com mais conforto dizendo que usaria nisso o dinheiro do escritório” (2011, p. 53). Aqui entrecruzam-se os elementos da crise identitária e da projeção político-social que é lançada sobre Maína: o dinheiro do escritório, elemento de crise, deve ser usado para construir uma casa para a jovem indígena, mesmo à contragosto. As consequências da relação são nefastas: Paulo é alvejado na perna por um policial quando construía a casa de madeira para Maína e, aprofundando sua desilusão, vai para Londres deixando Maína grávida. A escrita em 3ª pessoa não é óbice para evidenciar a relação entre a crise do personagem e as conduções narrativas. Se a mãe de Paulo o chama de “niilistazinho de meia-tigela” (SCOTT, 2011, p. 87), o próprio personagem “sente-se estranho” e percebe que “a vida está passando”, mesmo que tal passagem da vida soe de certa forma precipitada, pois nota a incoerência de tal sentimento: “aos vinte e pouco e se achando velho, embora não velho o suficiente” (SCOTT, 2011, p. 92). Em Londres, passados alguns anos, Paulo confessa que “às vezes tenho a impressão de que só comecei a militar porque queria ser diferente, precisava aparecer, precisava de atenção”, finalmente sentenciando: “sou um cara vazio (...), um cara oco” (SCOTT, 2011, p. 111).

O niilismo, mesmo que percebido posteriormente, não deixou de ser produtivo, pois, ao menos em termos narrativos, foi capaz de engendrar o segundo arco do livro, o qual tem por centro o filho de Maína, Donato, adotado por um casal de namorados que o levam para morar em São Paulo, casal esse que logo se separa, deixando o menino com Henrique, o pai adotivo. É Donato, o menino “mestiço”, filho de uma indígena com um ex-militante de esquerda, adotado por um homem de classe média alta, criado em São Paulo e educado em um colégio de elite que, justificadamente, é a realização do título: Donato é o *habitante irreal*. Tal irrealidade, contudo, é consequência causal daquela crise identitária que mobilizou toda a narrativa em um primeiro momento e, mais, será também o impulso que levará Donato a tentar encontrar seu pai biológico quando seu pai adotivo falece repentinamente. Ao criar uma performance em que se vale de uma fantasia produzida por ele mesmo, Donato obtém atenções midiáticas que, mais uma vez, confundem os interesses pessoais e os públicos, espelhando aquela mesma situação que anteriormente mobilizara Paulo em sua relação com Maína. Em uma espécie de trecho onírico ou psicanalítico, Scott apresenta a ânsia de Donato por encontrar seu pai em um diálogo interno:

Daquela segunda vez Espectro teria de ser o que ainda não fora: atento, paciente. “Então tu é o sujeito da máscara? Seu pai ficaria orgulhoso”, disse com ironia. “Tu acha?”, Sujeito retrucou. “Esse teu teatrinho é ridículo... Espero que esteja valendo a pena”, Espectro sabia o que fazer pra provocar Sujeito. “E tu tem o diário da índia suicida à mão?”, indagou. “Dentro desta pasta aí em cima da mesa...”, foi a resposta de Sujeito. “Tu ainda não entendeu”, Espectro procurou ser amigável, “nesse caderno só tem garranchos duma desmiolada que se apaixonou por um covarde... Nem sei como qualificar um mentecapto que engravida uma índia de quinze anos e some no ar...” (SCOTT, 2011, p. 211).

A presença/ausência de Paulo e, por conseguinte, de sua crise se estende por todo o enredo de tal maneira que muito embora se note a existência de dois arcos narrativos – um primeiro que compreende os universos e as relações de Paulo e Maína e um segundo que foca na vida de Donato com seu pai adotivo Henrique e sua quase-mãe adotiva Luisa – o encadeamento e os *enredamentos* ecoam aquela mesma força constitutiva da narrativa, isto é, a crise identitária de Paulo. Se as razões da crise de Paulo são

entendidas como “vazias” ou “niilistas”, as razões do problema identitário de Donato, no entanto, são concretas e plenas de conteúdo. A última sentença da narrativa, em um tom conformista, repercute precisamente essa trama que começa, reverbera e se encerra com aquele motivo inicial: “nada é alheio, a vida é o que é, engajamento, gerações derrotadas, e a gente se acostuma à dor, a dor que no final fará o resto” (SCOTT, 2011, p. 260). As questões sociais e políticas que ocupam o tom geral do romance estão encadeadas, portanto, com a crise sociopolítica que vive Paulo, estabelecendo-se assim a cadeia causal que ordena a narrativa.

Se nos dois primeiros romances a narração possui o distanciamento favorecido pela narração em 3ª pessoa, de modo que a apresentação da crise identitária se evidencia seja pelo discurso indireto livre, seja pela própria descrição das condições dos personagens, em *O ano em que vivi de literatura* a narração em 1ª pessoa aproxima os termos da crise identitária do personagem Graciliano com a própria narrativa. O contexto da obra favorece tal aproximação, uma vez que, além da narração em 1ª pessoa, o enredo tem como personagem central um escritor de Porto Alegre que se mudou para o Rio de Janeiro e que, após ter recebido um prêmio de grande valor financeiro, se vê lançado em uma sequência de atos de postergação da própria prática literária. Desde o início, considerando a proximidade entre a voz narrativa, o enredo e a própria existência da narração, há que se observar que o suposto “bloqueio” de escrita se mostraria superado pela própria evidência do texto, esvaziando-se assim os termos da suposta crise identitária que o narrador vai formulando ao longo da escrita. Contudo, como também no caso dos romances anteriormente pontuados, as facetas da crise identitária que se apresentam inicialmente sob uma determinada perspectiva inicial – como desilusão político-partidária em *Habitante irreal* e como decadência e velhice em *Voláteis* – acabam revelando traços mais profundos e complexos daquela mesma crise – o niilismo em *Habitante irreal* e a perda da personalidade em *Voláteis* –, demonstrando assim um caráter existencial que parece se repetir na obra de Scott. No caso de *O ano em que vivi de literatura*, essa passagem acontece de forma mais paulatina e entrecruzada. A crise de Graciliano poderia, inicialmente, ser transposta para o exterior, uma vez que a desilusão do personagem para com o “meio literário” e para com a própria ideia de “literatura” enquanto uma instituição e um campo social parece estar atrelada às determinações externas. Logo no

começo, de forma cínica, Graciliano narra uma festa na qual participou e, em meio a delírios sexuais, descreve os participantes da festa como “gente do teatro e do cinema, gente envolvida com eventos culturais, com roteiros de seriados pra tevê e blá-blá-blá, e blá-blá-blá” (SCOTT, 2015, p. 14). Se Paulo, em *Habitante irreal*, sentia o vazio da política partidária reverberar em contradição com seu próprio engajamento, Graciliano parece mover-se por entre os âmbitos desse *jet-set* literário como uma espécie de espectro. As maneiras com que os personagens pertencentes a esse *milieu* lidam com a literatura pareceria ser o fundamento da crise, uma percepção que as muitas personagens jocosas e acidamente inseridas pelo narrador dão conta de demonstrar. Logo no início, por exemplo, Graciliano trata de uma “blogueira goiana que estava morando há dois meses em Niterói”, a descrevendo como:

uma garota de vinte e três anos que ficou conhecida na internet por causa dum blog sobre satanismo que criou com um escritor paraense que desapareceu quando foi passar um mês na Argentina, o que só tornou o blog ainda mais visitado e cultuado, e que tinha fama de ter fixado pra si a meta de transar e engolir a porra do maior número de escritores com quem conseguisse transar e engolir a porra antes de completar trinta e três anos. (SCOTT, 2015, p. 16).

Mesmo o momento em que Graciliano descobre que será o vencedor do “prêmio literário com a maior premiação em dinheiro entre todos os prêmios literários do Brasil, trezentos mil reais” (SCOTT, 2015, p. 18), até mesmo este momento acontece em meio a um encontro íntimo entre Graciliano e Lenara, uma das juradas desse prêmio, a qual confia ao escritor o ocorrido. A relação entre a crise identitária de Graciliano e as determinações externas se esvaziam conforme uma certa duplicidade começa a se formar, uma duplicidade que parece opor uma vida genuína e terrena, geralmente baseada no passado anterior ao prêmio literário, em Porto Alegre, e uma vida encenada, falsa e um tanto quanto abstrata, essa alternada entre a vida no Rio de Janeiro e algumas visitas à São Paulo. Certos elementos do passado de Graciliano parecem ser mais fundamentais para sua crise do que a simples decepção com o meio literário: um amor perdido, o estranhamento para com o local de sua formação inicial e o desaparecimento de uma irmã adotiva. Rememorando uma sessão de terapia coletiva em que participou, Graciliano fala de como sua produção literária tocava a perda dessa irmã: “Aquele poema eu escrevi quando tinha uns dezoito anos, escrevi pra minha

irmã adotiva, Flávia, a pessoa que desapareceu da minha vida quando eu ainda era um adolescente” (SCOTT, 2015, p. 35). No avançar da narrativa, o desaparecimento da irmã começa a figurar como material para a literatura em espécie de “cartas” ou “anotações” que Graciliano escreve para a irmã:

Hoje acordei com uma história na cabeça, uma história que eu acho que é de assombração, na qual uma personagem podia fácil ser tu e a outra podia ser eu. Uma é a assombração da outra, mas elas não têm consciência disso, e as duas juntas são a assombração dum mundo que não consegue mais ver as assombrações. (SCOTT, 2015, p. 76).

O caráter espectral que aparece na relação com a irmã desaparecida se projeta para todos os ambientes e é reforçado pela condição em que se encontra o personagem. Incapaz de criar laços afetivos, perdido entre as relações do passado e a enxurrada de relações do presente, Graciliano volta-se para as atenções imediatas que recebe das redes sociais e de adulações:

Não atendia telefone, não retornava ligações ou mensagens de voz, não respondia e-mails, não dormia antes das sete da manhã e não acordava antes das duas da tarde, e a primeira coisa que fazia quando saltava da cama era ligar o computador, entrar no facebook, e dali por diante não me desvencilhar mais dos retornos, dos comentários, dos convites, dos elogios e xingamentos, elogios e xingamentos que às vezes partiam duma mesma pessoas, das contagens obsessivas de quantas curtidas tinha recebido o que eu postei, as opiniões, as piadas internas, os poemas, [...] as fotos que tirei, as fotos que tiraram de mim, os links pra sites que a maioria esmagadora desconhecia, as notícias do que recém tinha acontecido e quase ninguém tinha sido informado, os vídeos obscuros, até que por volta das seis, seis e meia da noite, dizendo pra mim mesmo que o problema não era o facebook, mas eu, que naqueles dias não conseguia deixar de me dedicar fervorosamente ao facebook, eu acabava tomando um banho rápido e saindo pra comer no mesmo restaurante a quilo de sempre. (SCOTT, 2015, p. 129).

A displicência do Rio de Janeiro é oposta à “disciplina do tempo de Porto Alegre” (SCOTT, 2015, p. 132), aquela mesma disciplina que havia tornado possível a escrita que levava Graciliano ao prêmio. A crise, que poderia ser atribuída a qualquer romantização do ofício do escritor – “escritores vivem num limbo” (SCOTT, 2015, p. 132), diz o editor de

Graciliano –, é continuamente reforçada em termo de uma abrangência existencial mais profunda. Muito além da escrita, aos poucos torna-se patente que a crise que Graciliano vivencia após o prêmio foi gestada muito antes, a tal ponto que, em uma conversa com uma ex-namorada, o personagem tem de escutar uma descrição furiosa de sua personalidade: “Posso contar o quanto tu se agarra aos teus dilemas éticos, aos teus princípios, às tuas promessas, às palavrinhas dos teus poemas, pra não encarar de verdade as pessoas, pra não dar a mínima” (SCOTT, 2015, p. 178). O fato de que essas palavras tenham partido de Janaína, o amor do passado, é significativo para o *enredamento*, uma vez que toda narrativa vincula os eventos do presente com os eventos do passado através da própria existência do personagem Graciliano. A busca pela irmã desaparecida, os novos contatos sexuais e românticos, as pressões editoriais pela continuidade do trabalho de escrita, todos esses elementos só fazem sentido em relação ao “personagem em crise”, da mesma maneira que a crise só faz sentido como motivo e como causalidade contínua da narrativa. As irrealizações de Graciliano, como a malfadada realização de Fausto ou a fuga das realidades por parte de Paulo – fuga essa que produz, inclusive, a irrealidade de Donato –, são os efeitos de uma crise identitária-existencial em que a busca pela personalidade, pelo *si-mesmo*, é o próprio motor da narrativa.

Essa mesma relação entre o “personagem em crise” e o *enredamento* narrativo acontece em *Marrom e Amarelo*. Com uma voz em 1ª pessoa, a narrativa é disposta por Federico, um ativista de questões raciais que se encontra, no princípio do romance, como membro de uma comissão que visa analisar o sistema de cotas. Apresentado na comissão no momento da introdução de seus membros, Federico é assim descrito:

Informou que eu tinha sido um dos idealizadores do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, que era um importante pesquisador das temáticas da hierarquia cromática entre peles, da pigmentocracia e sua lógica no Brasil, da perversidade do colorismo, das políticas compensatórias e sua incompreensão pelas elites, que assessorava ONGs no Brasil, na América Latina e no mundo afora. (SCOTT, 2019, p. 7-8).

As atividades de Federico logo são confrontadas com a questão que perpassará todo o romance, isto é, o fato de que, filho de pais negros, o ativista

não possuía completamente os fenótipos que caracterizariam, à primeira vista, a negritude, uma aparecia que contrastava com aquela do seu irmão:

eu, de pele bem clara, cabelo liso castanho bem claro puxando pro loiro, era considerado um branco, e ele, o meu irmão, de pele marrom escura, cabelo crespo castanho-escuro, beirando o preto, embora com o mesmo nariz adunco e médio largo que o meu e a mesma boca de lábio superior fino e lábio inferior grosso que a minha, era considerado um negro. (SCOTT, 2019, p. 9).

Essa suposta diferença fenotípica entre Federico e seu irmão Lourenço é espelhada no trabalho que deverá desempenhar a comissão de que faz parte o narrador: fornecer subsídios e fundamentos para a criação de um software que permita delimitar traços identitários para fins de aplicação das cotas universitárias. Desde o começo, Federico, um ativista, apresenta seu desconforto com a tarefa: “Era surreal que o novo governo estivesse apresentando pros que se dispuseram a participar da comissão aquela proposta de criação dum software pra selecionar quem era suficientemente preto, pardo ou indígena pra obter o benefício das cotas” (SCOTT, 2019, p. 27). Em um primeiro momento, o conflito narrativo é projetado sobre os trabalhos dessa comissão, bem como é projetado em relação ao desencanto de Federico com relação a esse trabalho específico e, por conseguinte, com relação a toda a sua atuação enquanto ativista. Os termos técnicos empregados na narrativa parecem adstringir-se ao relato da comissão – Federico sentencia: “não vejo como um software vai poder ocupar o lugar das pessoas, da subjetividade inerente às comissões, como isso vai aumentar a segurança jurídica, ou a certeza jurídica” (SCOTT, 2019, p. 38) –, contudo, como também ocorre em *O ano em que vivi de literatura* e em *Habitante irreal*, esse gancho inicial serve como espécie de condição para que o *enredamento* volte-se em intensidade para a própria situação do personagem central. Essa intensificação ocorre por meio de flashbacks que interpõem a narrativa do presente com os fatos fundadores do passado, quando, na juventude, Federico é confrontado com as questões raciais que atingem seu entorno, sobretudo seu irmão, em decorrência de um ato de violência. Vivendo próximo a um bairro pobre, filho de um policial civil que também sofria com o racismo estrutural, Federico rememora os eventos trágicos que levaram ao ato violento como decorrência do preconceito de cor e de classe. Na ordem da narrativa, é, no entanto, a prisão da sobrinha de

Federico, Roberta, o que produz a dualidade típica dos romances de Scott, uma vez que é a prisão, ocorrida em meio a uma manifestação política, que lança o personagem em um confronto entre os desencantos da política governamental e as realidades do passado em Porto Alegre:

Olhei as mensagens do WhatsApp, diziam que, por causa da repercussão de vários protestos contra uma reintegração de posse dum prédio público que tinha sido ocupado meses atrás por famílias do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, a Brigada Militar tinha feito várias blitz do tipo bloqueio com armamento pesado e tudo nas principais ruas de saída do Centro Histórico de Porto Alegre, que pararam o fusca da Roberta, o fusca que provavelmente já estava sendo monitorado pela P2, que a fizeram sair do carro, revistaram porta-malas, o motor, o interior, e acharam o revólver trinta e dois do Anísio. (SCOTT, 2019, p. 57).

O revólver do amigo Anísio é ligado ao incidente no qual se encontravam os irmãos Federico e Lourenço, sendo que o revólver fora escondido para tentar camuflar o ocorrido. O fato de que Roberta tenha ido a um protesto portando o revólver que ela encontrou escondido na casa, o mesmo revólver que remonta aos anos de formação dos irmãos, isso poderia ser cotado como um dos pontos fundacionais do *enredamento* que impulsiona a narrativa. Contudo, é a relação de Federico com os fatos, é a vinculação e a posição desse personagem com sua própria existência em termos raciais, sociais e íntimos que fazem com que a narrativa se desenvolva. Como diz Federico, logo após saber da notícia da prisão de Roberta: “Sabe, Aos vinte anos fui diagnosticado como um cara ansioso, Sei reconhecer quando a crise de ansiedade tá chegando” (SCOTT, 2019, p. 61). Essa ansiedade está intrinsecamente ligada à personalidade do filho “claro” de uma família de pessoas consideradas negras, isso de tal maneira que a marcação central da crise de Federico é a decorrência identitária que parte precisamente deste deslocamento. Quando, em uma conversa com Andiara – uma procuradora que também participava da comissão governamental e com quem Federico se envolve romanticamente –, Federico é incitado a justificar o cuidado e a proximidade com o irmão Lourenço, esse distanciamento fenotípico aparece enquanto base de uma condução de vida: “Eu tento entender o mundo que cerca o meu irmão, Fato, Mas o mundo que cerca Lourenço nunca vai ser igual ao meu” (SCOTT, 2019, p. 64).

A discrepância dos mundos de Federico e de Lourenço é marcada pela cor, mas também é marcada pelas escolhas de vida que partiram desse traço inicial. Enquanto Federico se torna um ativista famoso, supostamente lutando em prol de questões raciais, Lourenço, o irmão negro, permanece em seu local de origem, mantendo vínculos com sua comunidade e vivenciando as mesmas questões raciais e sociais nas quais está engajado o irmão ativista. Neste sentido, a discrepância é entre uma vivência/experiência direta e concreta (Lourenço) e uma espécie de compensação consequente de um deslocamento identitário (Federico). A crise de Federico não é, portanto, simplesmente decorrente do elemento fenotípico na ligação com sua própria família, mas é a percepção autorreflexiva de que suas próprias decisões e sua própria condução existencial não produziram, interna e externamente, o que fora inicialmente almejado. Como em *Habitante irreal* na relação de Paulo e Donato, a crise de Federico tem uma relação direta e causal com o caso de Roberta:

Ele concordou, se acalmou, depois disse que Roberta se inspirava muito em mim, que me mitificava, que achava que tinha de ser engajada como eu era e romanceava além da conta a vida de ativista. Respondi que a inconformidade estava nela, nasceu com ela, que não podia acreditar que, estando tão distante de Porto Alegre, eu pudesse influenciá-la. E ele disse que aquele era o problema, que pra alguém que tinha uma sobrinha que lia todos os livros de história, política, filosofia que eu indicava, eu tinha me distanciado de Porto Alegre por tempo demais. (SCOTT, 2019, p. 78).

A causalidade da crise de Federico com as ações de Roberta, bem como as consequências advindas, é estabelecida também em outros âmbitos da narrativa. Como ocorre em *O ano em que vivi de literatura* e em *Voláteis*, Federico fica dividido entre o amor do passado, a psicóloga Bárbara, e o novo amor, a procuradora Andiara. A impossibilidade de retomada do passado prefigura a impossibilidade de realização do presente, de tal maneira que os amores ficam suspensos em uma inviabilidade. Tais impossibilidades e inviabilidades repercutem a crise identitária de Federico, pois é a indeterminação de tal identidade que impede o estabelecimento dos laços. O exemplo dos amores irrealizados reforça o fato de que muito embora *Marrom e Amarelo* trate de questões políticas e raciais, é a crise identitária de Federico que condiciona e equaliza a inserção e intensificação de todas essas questões

dentro da narrativa. Por mais proeminente que as questões políticas e raciais possam parecer em um primeiro plano, o *enredamento* da narrativa só se torna possível em função da crise do personagem principal. Os preconceitos sofridos pelo pai e pelo irmão são trazidos para a narrativa em função da crise constante que alimenta a personalidade de Federico, de tal maneira que, em uma forma redentora para com seu irmão, o personagem percebe, já no fim do livro, que “talvez tivesse chegado o momento d’eu amadurecer na nossa relação, na nossa redoma invisível e permeável, momento de enxergá-lo fora das minhas cruzadas, tirá-lo das minhas cruzadas” (SCOTT, 2019, p. 149). A riqueza da narrativa se encontra precisamente neste fato, pois ao lidar com as questões externas (política, sociedade, racismo, etc.), Scott dimensiona a dinâmica do *enredamento* em função da determinação suscitada pelas questões internas do próprio personagem.

Há, nos romances tomados como objeto, portanto, evidentes traços de proximidade na maneira com que Paulo Scott engendra a narrativa. Uma vez identificados tais traços, é possível então desenvolver uma análise sobre o que esses traços podem dizer sobre as possibilidades narrativas e, mais, o que permite ser apreendido por uma análise narratológica.

4. A topografia da crise a partir da variação tipológica dos personagens

A análise da relação entre a composição dos personagens em uma narrativa enquanto uma vinculação de *enredamento* muitas vezes passa pela questão da motivação. Uma vez que a dinâmica da narrativa depende das ações dos personagens, é preciso compreender de que forma tais ações correspondem às finalidades que devem ser desempenhadas a fim de garantir um mínimo de unidade na condução e composição da narrativa. Nos estudos narratológicos, a análise sobre tal “motivação” tem buscado vincular as ações dos personagens com a própria estrutura narrativa, de certa forma dispondo de uma consideração que versa sobre o *enredamento*. Matías Martínez, por exemplo, dividiu as “motivações” dos personagens em três diferentes categorias: motivação causal [*kausale Motivierung*]; motivação final [*finale Motivierung*]; e motivação composicional [*kompositorische Motivierung*]. Para o autor, a motivação causal é aquela que apresenta uma ligação entre os eventos e uma estrutura de sentido causal. A motivação final seria aquela que desempenha uma ligação entre os eventos presentes na narrativa e uma determinação advinda do mundo narrativo, tendo, portanto, um caráter de

providência ou de determinação externa. Já a motivação composicional é aquela em que os diferentes acontecimentos do mundo narrativo são motivados unicamente por sua função no contexto intencional de toda a obra (MARTÍNEZ, 1996, p. 13-36). Enquanto a motivação causal e a motivação final parecem operar sobre a narrativa como uma espécie de determinação externa, em que os personagens serviriam como joguetes, agindo ou reagindo em consonância com forças sociais, econômicas, naturais ou até mesmo divinas, no caso da motivação composicional nota-se que a prevalência da determinação não parte de uma exterioridade, mas de uma intrínseca relação entre os personagens e a própria estrutura narrativa.

Esses conceitos podem ajudar a compreender com maior clareza a função que desempenham os “personagens em crise” nos romances de Scott. Os quatro romances parecem, em diferentes pontos, aproximarem-se do que poderia ser considerado como uma motivação causal ou mesmo uma motivação final. Se em *Marrom e Amarelo* as questões raciais e políticas poderiam, à primeira vista, desempenhar uma quase-determinação sobre a narrativa, também em *Habitante irreal* a política partidária e os contornos sociais pareciam assim proceder. Os contornos sociais, inclusive, são bastante marcantes em *Voláteis* e em *O ano em que vivi de literatura*, ora porque a marginalidade dos personagens de *Voláteis* poderia ser entendida como regulamentadora dos eventos narrativos, ora porque o “universo literário” poderia ser entendido como o causador das condições do personagem Graciliano. Contudo, quando se considera que nenhuma dessas determinações exteriores são suficientes, por elas mesmas, para engendrar a unidade narrativa, logo se percebe que os romances correspondem melhor à motivação composicional. Muito embora Paulo, em *Habitante irreal*, sofra a desilusão político-partidária e apresente uma tentativa de compensação em sua relação com Maína, a influência da decadência político-partidária não é suficiente para sustentar a narrativa, sobretudo quando essa passa para o arco que introduz Donato como um dos personagens centrais do romance. De igual maneira, nota-se que os problemas raciais enfrentados por Federico, embora presentes ao longo de *Marrom e Amarelo*, se estendem por diversos âmbitos e não desempenham funções determinantes, por exemplo, na irrealização de suas relações amorosas. Tais relações amorosas, inclusive, são elementos que indicam a transposição da causalidade ou da finalidade determinada pelo exterior, pontuando com isso um retorno para

a constituição do *enredamento* em relação ao personagem central, como ocorre no caso de Graciliano em *O ano em que vivi de literatura*.

Ao se analisar a narrativa de Paulo Scott sob essa perspectiva, nota-se que é precisamente essa espécie de sobreposição entre uma inicial aparência de finalidade ou causalidade exterior e um aprofundamento narrativo pela via de um *enredamento* baseado na composição do personagem central o que confere riqueza literária aos trabalhos mencionados. Em termos estruturais, os dois primeiros romances – *Voláteis* e *Habitante irreal* – são conduzidos com uma voz em 3ª pessoa, enquanto os outros dois romances – *O ano em que vivi de literatura* e *Marrom e Amarelo* – tem como voz narrativa a 1ª pessoa. Esse detalhe não afeta o *enredamento* apontado; pelo contrário, os últimos dois romances intensificam, narrativamente, elementos que já estavam presentes nos dois primeiros romances ao promover tal diferenciação. Os quatro personagens – Fausto, Paulo, Graciliano e Federico – possuem várias semelhanças compositivas entre si. Se Fausto era um garçom, os outros três personagens possuem titulação em curso superior, sendo essa característica uma importante função para o ambiente e mundo em que habitam e se situam. É válido notar que Fausto, Graciliano e Federico são personagens que poderiam ser considerados como pertencentes à faixa da “meia-idade”. Por mais que Paulo, ao menos no começo da narrativa, quando suas ações e sua personalidade engendram a trama, seja representado como sendo ainda jovem, sua crise identitária ecoa os termos de uma crise tipicamente associada à “meia-idade”, uma percepção que o próprio personagem parece ter sobre si mesmo, como uma velhice antecipada. Ademais, os quatro personagens compartilham uma desilusão com alguma característica determinante que, no tempo anterior ao início da narrativa, servia como elemento central de sua identidade. Os recursos que utiliza Scott – usualmente o flashback por meio de uma narrativa intercalada – servem precisamente para demonstrar a importância desses elementos identitários. Porém, tais elementos são importantes precisamente porque estão relacionados à crise que engendra a narrativa.

Os estudos narratológicos têm demonstrado como a narrativa – e, portanto, a literatura – pode verter textualmente constituições, sentimentos e traços existenciais que dizem respeito à identidade². A existência humana

² Alguns trabalhos de destaque foram dedicados à sumarização de tal corrente. Para uma consideração sobre o avanço do debate, cf. BAMBERG, Michael. Identity and Narration. *In*:

pode ser entendida sob os termos de narração e, mais, a constituição de uma personalidade, pela sua historicidade, guarda intrínseca vinculação com o ato narrativo³. O apelo à existência, que pode muito bem ser fundador de uma literatura de tipo confessional, autobiográfica ou mesmo metanarrativa, baseia-se em um movimento reflexivo em que a interioridade é privilegiada em relação à exterioridade ou, no caso de alguns exemplos “existencialistas” – a literatura de Sartre sendo o maior exemplo, mas também Unamuno, Camus, etc. –, estabeleceria o signo de um abismo entre a existência humana interior e as determinações exteriores. Após as fortes tendências naturalistas e realistas que ainda emanam desde o século XIX⁴, viria então tal tendência “existencial” que anteporia, por antítese, as tendências de determinação externa. Se a obra de Paulo Scott é analisada pela perspectiva da relação entre a constituição da crise de um personagem e a constituição do *enredamento* narrativo, nota-se que nenhuma das opções acima mencionadas parecem enquadrar-se perfeitamente. Afastando-se de qualquer viés naturalista ou realista – muito embora evidenciando influências estruturais de certos modelos realistas em sua estilística e composição –, Scott parece filtrar a influência desse pendor “existencialista” em prol de uma construção narrativa em que a crise apresenta

HÜHN, Peter et al (ed.) *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 132-143. Para uma consideração sobre o conceito de “figura” em meio a esse debate, cf. JANNIDIS, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.

³ O trabalho de Ricoeur parece, ainda, um dos mais enfáticos na vinculação entre vida/existência e a narrativa, uma ênfase que o próprio autor demarca: “The first point of anchorage that we find for narrative understanding in living experience consists in the very structure of human acting and suffering. In this respect, human life differs widely from animal life, and, with all the more reason, from mineral existence. We understand what action and passion are through our competence to use in a meaningful way the entire network of expressions and concepts that are offered to us by natural languages in order to distinguish between action and mere physical movement and psychophysiological behaviour. In this way, we understand what is signified by project, aim, means, circumstances, and so on. All of these notions taken together constitute the network of what we could term the semantics of action. In this network we find all the components of the synthesis of the heterogeneous. In this respect, our familiarity with the conceptual network of human acting is of the same order as the familiarity we have with the plots of stories that are known to us; it is the same phronetic understanding which presides over the understanding of action (and of passion) and over that of narrative” (1991, p. 28)

⁴ Sobre a presença e influência do naturalismo na literatura brasileira do século XX, cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Uma ideologia e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

uma espécie de ambiente misto entre a interioridade dos personagens e a exterioridade que os cerca. É verdade que Paulo, Graciliano e Federico compartilham elementos da própria vida de Scott, um traço que o autor não busca esconder. No entanto, tais aproximações entre os personagens e o autor, ao contrário de certa tendência metanarrativa ou de ficção autobiográfica presente na literatura contemporânea, não possuem um valor determinante para a própria constituição narrativa, tendo pouca ou nenhuma importância para os efeitos produzidos⁵. É a crise identitária dos personagens que produz tanto a motivação do enredo, dimensionando a trama, quanto cria a intersecção entre a interioridade existencial dos personagens e seus entornos exteriores. A riqueza da obra de Scott se encontra no fato de que o “personagem em crise”, enquanto uma estrutura formal de composição, é, ao mesmo tempo, semelhante e diferenciada nos quatro romances em questão. Por mais que a “crise identitária” seja o ponto inicial das narrativas, Scott não recai em qualquer tipo de reforço identitário preestabelecido ou condicionado, evitando com isso determinar a constituição de seus personagens com base em um único elemento (racial, social, funcional, etc.). A crise, nesse sentido, se apresenta como uma abertura para as possibilidades narrativas tanto no âmbito específico do personagem e seu desenvolvimento individual, quanto na amplitude maior do *enredamento*. Ricœur (1991, p. 29) fala de uma “qualidade pré-narrativa da experiência humana”, a qual serviria como uma propulsão – “ação” e “paixão”, nos termos de Ricœur – para a própria narrativa. Ao diferenciar as conduções narrativas a partir de uma mesma topografia, Scott demonstra como a literatura pode ainda retirar seu material de tal “qualidade pré-narrativa da experiência humana” sem ter de perder-se em joguetes formais que, não raro, evidenciam-se como vazios de conteúdo. Basta, para tanto, encontrar fecundos caminhos pelos quais se pode fazer a narrativa verter fresca novamente. Tal tarefa Scott realizou em seus romances.

⁵ Alguns estudos, influenciados pelas produções contemporâneas que parecem reforçar esse jogo ególatra entre autor e personagem – quase em uma tentativa de ressuscitar o autor declarado falecido nos anos 1960 –, acabam apresentando uma chave hermenêutica fundada nessa perspectiva. Veja-se, por exemplo, o artigo de VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and metafiction in Paulo Scott's *Habitante Irreal*. In: *Romance Quarterly*. Vol. 63, Nº 4, 2016, p. 190-199. Embora muito bem embasado teoricamente, o referido artigo parece enxertar elementos da tendência contemporânea para encontrar o valor e a legitimidade de uma literatura que, conforme aqui se argumenta, é enfraquecida precisamente porque cumpre com uma tendência egocentricamente determinada.

Referências

- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to Theory of Narrative*. 4ª Ed. Toronto. University of Toronto Press, 2017.
- BAMBERG, Michael. Identity and Narration. In: HÜHN, Peter et al (ed.) *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 132-143.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-80.
- JANNIDIS, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- MARTÍNEZ, Matías. *Doppelte Weltern. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- RICŒUR, Paul. *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. David Wood (ed.). London: Routledge, 1991. pp. 20--33
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-50.
- SCOTT, Paulo. *Habitante Irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- SCOTT, Paulo. *Marrom e Amarelo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- SCOTT, Paulo. *O ano em que vivi de literatura*. Rio de Janeiro: Foz, 2015
- SCOTT, Paulo. *Voláteis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Uma ideologia e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and metafiction in Paulo Scott's *Habitante Irreal*. In: *Romance Quarterly*. Vol. 63, Nº 4, 2016, p. 190-199..



“A gente combinamos de não morrer”: enfrentamento, resistência e renegociação na escrita de Conceição Evaristo¹

“We ain’t Gonna Die”: Confrontation, Resistance, and Renegotiation in the Writing of Conceição Evaristo

Tito Matias-Ferreira Júnior

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN),
Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

tito.matias@ifrn.edu.br

<http://orcid.org/0000-0001-8933-0927>

Resumo: A escrita de Conceição Evaristo está marcada por questões ainda marginalizadas pela cultura hegemônica, assim como pelo cânone literário, por abordar temas como o da condição da mulher negra no Brasil. Além disso, sua escrita também se ocupa em retratar a linguagem diária de grupos subalternos, posicionados quase sempre à margem do discurso hegemônico. Nesse sentido, esta pesquisa investiga alguns dos caminhos de luta e resistência percorridos por Conceição Evaristo para se tornar uma escritora. Para tanto, falas, depoimentos e entrevistas de Evaristo acerca de sua biografia e de suas percepções em relação ao apagamento da presença, da língua e dos costumes dos negros na sociedade brasileira serão analisados. Em sua escrita, Evaristo procura combater a promoção de uma universalidade construída como característica do significado de ser brasileiro a partir do esquecimento das contribuições das culturas de matriz africana no Brasil. A escritora confronta esse caráter universal também na produção literária e em seu consumo, pois, ao se promover um padrão universal de literatura, não se leva em consideração as especificidades do fazer literário de mulheres, primordialmente, de mulheres negras. Com isso, este estudo visa compreender como a escritora Conceição Evaristo utiliza a sua escrita para ressignificar o papel das mulheres de cor, ao confrontar os estereótipos produzidos pela literatura universal e, também, a invisibilidade pela cultura hegemônica, bem como ao utilizar a sua escrita como uma ferramenta de reposicionamento em relação aos espaços culturais de diferença e inferiorização; possibilitando sua inscrição no mundo para além da subalternidade.

Palavras-chave: enfrentamento; resistência; renegociação; escrita; Conceição Evaristo.

¹ Este artigo é um desdobramento de um dos capítulos de minha tese de Doutorado.

Abstract: Conceição Evaristo's writing is marked by themes which are still marginalized not only by hegemonic culture, but also by the literary canon, as she writes about the condition of black women in Brazil. In addition, her writing also depicts the daily language of subaltern groups, often positioned in the margins of hegemonic discourse. In this sense, this article investigates some of the paths of struggle and resistance taken by Conceição Evaristo to become a writer. For this, Evaristo's statements and interviews about her biography as well as her perceptions regarding the exclusion of the presence, language, and customs of blacks in Brazilian society will be analyzed. Through her writing, Evaristo seeks to confront the promotion of a made-up universality, which has attempted to outline what it means to be Brazilian by erasing the contributions of African cultures in Brazil. Besides, Conceição Evaristo challenges such universality in Literature and in its consumption, once the endorsement of universal patterns of literary craft takes the specificities of the literary work of women, and mainly the ones of black women, for granted. Therefore, this research aims to understand the way Conceição Evaristo uses her writing to re-signify the role of women of color when confronting the stereotypes produced by a so-called universal literature, and when fighting black people's invisibility as well. Thus, Evaristo's writing is used as a tool to renegotiate the cultural spaces of difference and marginality in which Afro-Brazilian women are singled out, for her writing enables the positioning of such women in the contemporary world beyond their subalternity.

Keywords: confrontation; resistance; renegotiation; writing; Conceição Evaristo.

[...] [J]á sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. [...] [U]m dia, escreveria a fala de seu povo.

Conceição Evaristo (2017)

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 29 de novembro de 1946. É a segunda filha de uma família de nove irmãos. Em 1973, depois de ter concluído o antigo curso normal pelo Instituto de Educação de Minas Gerais em 1971, se transferiu para o estado do Rio de Janeiro em busca de trabalho como professora; prestou concurso e ingressou no magistério público. Evaristo reside desde o início da década de 1970 no estado do Rio de Janeiro, onde se graduou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1990. Recebeu o título de mestra em Literatura Brasileira, em 1996, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e, em 2011, se doutorou em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Sobre a infância e, anos depois, sobre a mudança da autora para o Rio de Janeiro, Cazes (2016), em seu artigo “Conceição Evaristo: a literatura como arte da ‘escrevivência’²”, reitera que:

Conceição Evaristo nasceu em uma família de mulheres negras cozinheiras, faxineiras, empregadas domésticas. Segunda de nove irmãos, a escritora [...] diz que na infância não viveu a pobreza, mas a própria miséria na favela do Pendura Saia, encravada no alto da Avenida Afonso Pena, área nobre de Belo Horizonte. Ali, da mãe e das tias, ouviu muitas histórias e inventou outras. A ficção era indispensável à sobrevivência, uma forma de sublimar a realidade. Essa experiência é o alimento da sua escrita ou, como ela afirma, da sua “escrevivência”. (CAZES, 2016, n.p, grifo no original).

Seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado em 2003. Alguns anos depois, em 2006, publica seu segundo romance, *Becos da Memória*. Já em 2008, publica um livro de coletâneas de poemas intitulado *Poemas da recordação e outros movimentos*. Em 2011, tem o seu livro de contos, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, publicado. *Olhos d’água*, outro livro de contos, é publicado em 2014. Pouco depois, em 2016, publica *Histórias de Leves Enganos e parecenças*³. Além dessas obras individuais, Evaristo também escreve e publica, desde 1990, textos acadêmicos, poemas, e composições não ficcionais em antologias, revistas acadêmicas, além de seu próprio *blog*⁴.

Apesar de seu primeiro romance ter sido publicado somente em 2003, em 1990, Conceição Evaristo publicou, nos Cadernos Negros 13 do Quilombhoje, o poema “Vozes-Mulheres”, referenciando tanto a sua ancestralidade quanto a sua condição e a de sua descendência como mulheres negras do Brasil pós-escravidão; ligadas por meio de falas e histórias transmitidas “[...] anônima e oralmente de geração a geração[;] [r]efletindo

² Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>. Acesso em: 21 mai. 2018.

³ Informações retiradas do *site* <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo> (Acesso em 21 de maio de 2018), onde podem ser encontradas uma lista detalhada de toda a produção escrita de Conceição Evaristo, além de outras informações tais como críticas sobre seus escritos e *links* com conteúdo adicional sobre a vida e obra de Evaristo, como vídeos e palestras ministradas pela autora.

⁴ Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 21 mai. 2018.

sobre a história dessas mulheres que sofriam tantas interdições, a fala [...] soa como um tributo às suas antepassadas⁵” (EVARISTO, 2005, n.p):

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
coou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 2008, p. 10-11).

⁵ “Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita”. Disponível em: <http://nossaescrevencia.blogspot.com/search/label/apresentacao>. Acesso em: 21 mai. 2018.

A publicação desse poema permite a Evaristo se enxergar como escritora, mesmo tendo escrito desde sua juventude. Como ela afirma,

[...] [e]screver eu sempre escrevi, desde criança. Eu lembro do primeiro, quando eu terminei o primário, em meados dos anos 1950, fiz uma redação que se chamava “Porque me orgulho de ser brasileira”. Sempre participei de concurso de redação e ganhava. Por volta de 1965, eu escrevi uma crônica que foi publicada num jornal de Minas Gerais e numa revista de um seminário de Viamão, no RS. Agora, o momento em que eu começo a me reconhecer como escritora é quando eu publico nos *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje. Tenho dito que é o ritual de passagem para muitos escritores e escritoras, negros e negras. Nos anos 1990, eu estava com 44 anos, foi a primeira vez que publiquei e que eu percebo que aquele texto conquistou um público leitor. É dentro do movimento social o primeiro lugar de recepção do meu texto. Quem vai me conferir esse status é ali, quando meus pares começam a me ler e divulgar esse texto. É um processo, pelo menos para mim. Você confiar e se reconhecer como escritora, que não se dá de uma hora para outra. O leitor vai conferindo isso. Não tem como eu dizer, sou escritora pra caramba, e ninguém me ler⁶. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p).

O contato de Conceição Evaristo com narrativas aconteceu pelas contações de histórias, e pelas conversas escutadas de sua mãe, tias, e vizinhas, experiências que a escritora define como ‘oralitura’, pois, segundo ela, “[...] [c]resci possuída pela oralidade, pela palavra. [...] Tudo era narrado, tudo era motivo de prosa-poesia⁷”. (EVARISTO, 2005, n.p). Do mesmo modo, como ela pontua, “[...] [n]ão nasci rodeada de livros, mas rodeada de palavras. Havia toda uma herança das culturas africanas de contação de histórias”. (EVARISTO, 2016 apud CAZES, 2016, n.p). Assim sendo,

[...] creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças

⁶ Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>. Acesso em: 21 mai. 2018.

⁷ “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face”. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/search/label/proseando>. Acesso em: 21 mai. 2018.

não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO, 2005, n.p).

O ambiente onde cresceu não proporcionou a Evaristo a familiaridade com os livros e com a leitura, pois as limitações da favela, com sua pobreza e sua restrição física, dentre outras barreiras vividas por sua condição de vida durante sua infância e adolescência, reforçaram o aspecto de contar histórias entre seus familiares. Mesmo sem condições econômicas para adquirir livros e pela pouca habilidade em escrever, sua mãe se interessava e incentivava Evaristo e seus irmãos a aprender e criar interesse pelo mundo escrito das palavras, ao “[...] recolh[er] livros e revistas e mostra[r] para nós, mesmo sem saber ler”. (EVARISTO, 2016 apud CAZES, 2016, n.p). Desse modo,

[...] Foram [...] essas mãos lavadeiras, [...] com seus movimentos de lavar o sangue íntimo de outras mulheres, de branquejar a sujeira das roupas dos outros, que desesperadamente, seguraram em minhas mãos. Foram elas que guiaram os meus dedos no exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola, para crianças oriundas de famílias semianalfabetas. Foram essas mãos também que folheando comigo, revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, que aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita. daquelas mãos lavadeiras recebi também cadernos feitos de papéis de embrulho de pão, ou ainda outras folhas soltas, que, pacientemente costuradas, evidenciavam nossa pobreza [...]. (EVARISTO, 2005, n.p).

Seu letramento se realizou durante o período escolar na infância, quando o interesse pela leitura e pela escrita aflorou e, assim, Evaristo começou a se destacar nos concursos de redação e nos clubes de leitura da escola. Contudo, sua condição econômica de miséria não possibilitou um aprendizado contínuo na esfera escolar, já que necessitou interromper seus estudos por diversos momentos a fim de ajudar sua mãe no sustento da casa. Assim, “[...] [t]rabalhou como babá, faxineira, vendedora de revistas[;] [...] seguia o caminho das mulheres da família que tinham vindo antes dela [...]” (CAZES, 2016, n.p), mas não abandonou os estudos e se formou no

curso normal aos 25 anos de idade. Evaristo admite que aprender a ler e a escrever a conscientizou sobre as restrições impostas a ela devido à sua condição social, econômica, cultural, étnica e de gênero:

[...] [I]er foi também um exercício prazeroso, vital, um meio de suportar o mundo, principalmente adolescência, quando percebi melhor os limites que me eram impostos. Eu não me sentia simplesmente uma mocinha negra e pobre, mas alguém que se percebia lesada em seus direitos fundamentais, assim como todos os meus também, que há anos vinham acumulando somente trabalho e trabalho. (EVARISTO, 2003, n.p).

Com efeito, a escrita evaristana está marcada por temas ainda marginalizados pela cultura hegemônica, assim como pelo cânone literário, pela abordagem de temas como a condição da mulher negra, visto que, “[...] [e]ssa escrita minha parte muito daquilo que eu conheço das mulheres negras, daquilo que eu sou”. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p). Tal opção se apresenta de forma consciente, pois, segundo Evaristo, “[...] escrever dessa forma [...] me marca como cidadã e como escritora também”. (EVARISTO, 2016 apud CAZES, 2016, n.p). Aprender a ler e a escrever e, alguns anos adiante, se tornar professora da rede pública municipal do Rio de Janeiro no início da década de 1970 possibilitou a entrada de Conceição Evaristo em lugares poucos habitados por negros; espaços de aprendizado, de trabalho e de conhecimentos raramente permitidos aos negros em geral. O ambiente acadêmico também não favorecia tal presença e a escritora fazia parte do número inexpressivo de negros nas universidades em sua época. Conforme Cazes (2016, n.p), Evaristo relata que “[...] [e]m todos os espaços, era uma das poucas negras, e sempre era mais velha do que os colegas. Essa sensação de deslocamento atravessa sua escrita desde a infância. Conceição escreve para entender o mundo e para encontrar o seu lugar nele [...]” (EVARISTO, 2016 apud CAZES, 2016, n.p).

Além do retrato da condição da mulher negra brasileira, a escrita de Conceição Evaristo se ocupa também de retratar a linguagem diária de grupos subalternos, posicionados quase sempre à margem do discurso hegemônico. Para ela, “[...] o falar brasileiro é tão misturado com o falar africano, com o indígena. [...] [T]emos uma literatura muito diversa, que tem que ser reconhecida na sua potencialidade, no seu lugar de nascer. O lugar de minha literatura é esse outro lugar”. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE,

2018, n.p). Seu fazer literário composto de outras compreensões, a partir da óptica dos esquecidos e silenciados pela cultura hegemônica, pode concretizar a vontade de inserção desses grupos para além da literatura oral:

[...] [a] partir do que eu vejo da minha família, a literatura é também um objeto de desejo das classes populares. Numa sociedade como a nossa, que é uma sociedade escrita, as pessoas têm consciência que aquele sujeito que sabe ler, que sabe escrever, tem poder. Um sujeito analfabeto tem consciência do processo de exclusão que sofre. Uma literatura que possa, de certa forma, traduzir, que traz no texto literário essa dinâmica da linguagem popular. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p).

As dificuldades enfrentadas por Conceição Evaristo em seu período de formação como uma escritora mulher, pobre e negra também se fazem presentes no caminho de publicação e de divulgação de sua escrita. Tanto os discursos, acadêmicos ou não, quanto as dinâmicas sociais, assim como os textos literários de grande acesso, reforçam o apagamento da presença, da língua e dos costumes de negros na sociedade brasileira com a promoção de uma universalidade, uma unidade construída como característica do significado de ser brasileiro, por meio do esquecimento das contribuições das culturas de matriz africana no Brasil. No tocante à função da academia diante dos processos de esquecimento e exclusão da cultura negra como um todo, Evaristo contende que

[...] [s]e a gente pensa a academia como espaço de produção de conhecimento, uma das primeiras atitudes seria ouvir. [...] [Há] uma relação de troca, mas ainda é uma relação de troca injusta, porque [...] nos oferece a possibilidade de aprendermos o saber branco. [...] É preciso que a academia aprenda a incorporar os saberes negros. No campo da literatura, que é meu campo, é preciso que essa academia aprenda a ler autores negros, inclusive aqueles que já são consagrados. [...] A academia tem que descer do pedestal e ter essa habilidade de lidar com textos novos. Um fato que leva para a minha escrita, umas meninas no Rio de Janeiro quiseram trabalhar com *Olhos D'Água* e levaram o livro para o professor. Ele se recusou, disse que não era literatura, que ele nunca tinha ouvido falar. Dias depois, eu ganhei o

Jabuti⁸, justamente com esse livro. A academia tem que estar aberta para o novo. [...] Tem alguns centros que estão mais abertos. Só que ainda tem o conservadorismo que quer pautar pelo cânone. Quem cria o cânone? (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p).

A escritora confronta esse caráter universal também na produção literária e em seu consumo, pois, ao se promover um padrão universal de literatura, não se leva em consideração as especificidades do fazer literário de mulheres, e, primordialmente, de mulheres negras, “[...] porque quem cria os parâmetros são determinadas culturas europeias, que vão definir esse universal”. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p). Como ressaltado por Evaristo,

[...] a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda [encontra-se] ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo objeto de prazer do macho senhor [...]. (EVARISTO, 2003, n.p).

A escrita evaristana se apresenta, assim, como um “[...] contradiscurso literário à literatura consagrada” (CANOFRE, 2018, n.p), por entender que os textos produzidos pela literatura universal não se mostram convidativos à questão da representatividade de mulheres de cor e, muitas vezes, desumanizam suas vivências. Para Evaristo,

[...] [s]e existe uma literatura universal, [...], eu acho que estou fazendo esta literatura. Acho que uma literatura que parte de uma experiência

⁸ De acordo com o seu *site* oficial, O Prêmio Literário Brasileiro Jabuti teve seu início em 1958 e premia autores, editores, ilustradores, gráficos e livreiros que mais se destacam a cada ano. Além disso, o prêmio destaca a qualidade do trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. Em 2018, o Prêmio Jabuti passou por uma racionalização de suas categorias. Todos os gêneros seguem contemplados, porém, distribuídos em quatro eixos: Literatura, Ensaios, Livro e Inovação. O Jabuti lança também em 2018 a categoria Formação de Novos Leitores, pertencente ao eixo Inovação. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/>. Acesso em: 22 mai. 2018.

de mulher negra e que é capaz de convocar a humanidade do outro, não expulsá-la, isso é universal. Eu, com todas as minhas diferenças, ser capaz de convocar. [...] [A]ssim como a História do Brasil “esqueceu” de contar determinados fatos da trajetória dos africanos e seus descendentes aqui, a literatura também esqueceu de compor personagens mais próximos da nossa realidade. (EVARISTO, 2018 apud CANOFRE, 2018, n.p, grifo no original).

Pela conscientização da necessidade de uma literatura no sentido de abarcar não somente os saberes e as vivências daqueles da cultura das elites, mas, também, os conhecimentos, a linguagem e experiências dos sujeitos periféricos em todos os âmbitos das sociedades, Evaristo singulariza o seu fazer literário por meio de escrevivências, uma escrita assinalada pelas experiências dos que quase nunca são representados pela cultura hegemônica. Dessa forma, a sua escrevivência “[...] compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra”. (EVARISTO, 2005, n.p). Com isso, visando ressignificar o papel das mulheres de cor, por meio da oposição dos estereótipos produzidos pela literatura universal e de sua invisibilização pela cultura hegemônica, Conceição Evaristo, assim como outras escritoras negras,

[...] buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A *escre* (*vivência*) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. [...] [S]obre o fazer literário das mulheres negras, pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as lutas. Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembra e bem relembra as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas e diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas. (EVARISTO, 2003, n.p, grifos no original).

Nessa acepção, Gonçalves (2009) corrobora com a visão de Evaristo ao afirmar que “a escrita é [...] um ato de resistência: a literatura, uma parte importante no debate sociopolítico, uma ‘arma’ para ser utilizada

contra a marginalização”. (GONÇALVES, 2009, p. 59, grifo no original). Assim, Evaristo “[...] usa sua poesia como uma maneira de rejeição das ordens preestabelecidas”. (GONÇALVES, 2009, p. 60). Do mesmo modo, Duarte (2009) assevera que Evaristo “[...] busca testemunhar na ficção os mecanismos de “limpeza étnica” fortemente presentes na literatura sobre mulheres afrodescendentes, já que sua escrita subverte imagens e procedimentos cristalizados no discurso hegemônico [...]” (DUARTE, 2009, p. 75-76, grifo no original), já que “[...] há o desejo da sociedade brasileira de apagar ou ignorar a forte presença dos povos africanos e seus descendentes na formação nacional, [...] nas formas de representação da mulher negra no interior do discurso literário”. (EVARISTO, 2009a, p. 23).

Recobrando as considerações acerca da função das mulheres na produção literária do Brasil, Duarte (2009) afirma que a representação da mulher afrodescendente na literatura brasileira acontece de forma “[...] estereotipada que une a sensualidade à depressão. “Branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar”: assim a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores” (DUARTE, 2009, p. 63-64). A escrita sobre a mulher afrodescendente é marcada, então, por uma “[...] semântica erótica obcecada pelos corpos de pele morena, sempre desfrutáveis, [...], aos olhos e às fantasias sexuais do homem branco [...] ao vincular a mulher afrodescendente ao desregramento e à promiscuidade”. (DUARTE, 2009, p. 64). Desse modo, a mulher afrodescendente

[...] é reduzida a signo cujo sentido permanece prisioneiro de um discurso em que racismo e sexismo se emparelham em definitivo e remetem a uma organização social em que o modo de produção escravista dá o tom de valores e comportamentos [...], a partir do senso comum patriarcal e eurocêntrico, [...] ao aprisioná-las nas teias do estereotipo. (DUARTE, 2009, p. 65-66).

Da mesma forma, Gonçalves constata que na “[...] representação da mulher negra, [...], ela é retratada como a antimusa da sociedade brasileira, porque não se adéqua ao modelo estético. A literatura, assim como a história, produz um apagamento dessas mulheres, ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira” (GONÇALVES, 2009, p. 52). Evaristo parece concordar com Gonçalves (2009) ao refletir sobre a

representação da mulher afrodescendente na literatura brasileira, fazendo a seguinte demanda: “[...] [e]staria a literatura, assim como a história produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimento de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira?”. (EVARISTO, 2003, n.p). Por conseguinte, Duarte (2009), reitera que a escrita sobre mulheres afrodescendentes no Brasil,

[...] alia o preconceito incrustado historicamente com o pensamento [...] que celebra [...] o mito da hierarquia entre raças [...] por meio da força de permanência de uma imagem que atravessa os séculos e marca a representação das descendentes de africanos na literatura brasileira”. (DUARTE, 2009, p. 65-66).

Ademais, a produção literária de homens negros e, sobretudo, de mulheres negras, contesta a objetificação das vivências, dos corpos e dos saberes negros por meio de um

[...] contradiscurso à literatura produzida pela cultura hegemônica, os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua”. (EVARISTO, 2009a, p. 27).

Assim, segundo Gonçalves, a escrita de Conceição Evaristo provoca “[...] intensos ruídos na transmissão oficial dos fatos ou na forma como o social é construído, [...], já que [...] dá-se vazão ao reprimido que emerge rasurando a cena dos grandes feitos para compor outras histórias”. (GONÇALVES, 2009, p. 52). Além disso, o fazer literário de Evaristo,

[...] examina temas complexos tais como a vida nas favelas, o preconceito e a exclusão social. Mas, [...] também fala de amor, de esperança, da família. Sua perspectiva feminina mostra sua constante busca contra o preconceito, a repressão e a injustiça social: [...] através de seu trabalho e dos diferentes temas que aborda que re-constrói e (re) negocia suas diferentes identidades: mulher, preta e pobre. A escrita representa, assim, um ato de resistência. (GONÇALVES, 2009, p. 53).

Diante disso, conforme Evaristo, é necessário produzir

[...] um discurso negro, orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, o que a diferencia de um discurso produzido nas décadas anteriores [...] (EVARISTO, 2009a, p. 25).

A autora, então, assim como outras mulheres de cor, utiliza sua escrita como uma ferramenta de reposicionamento em relação aos espaços culturais de diferença e inferiorização delimitados pela cultura hegemônica; possibilitando sua inscrição no mundo para além da subalternidade. Dessa forma, como observado por Evaristo, “[...] [e]screver adquire um sentido de insubordinação. [...]. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. (EVARISTO, 2003, n.p, grifo no original). À vista disso, conforme a escritora ressalta:

[...] [g]osto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco ... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de referir a um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2003, n.p).

Com isso, o combate à coisificação do povo negro e, em especial, das mulheres negras, é promovido pela escrita evaristana, compondo as personagens negras de outra forma, em oposto a posição de objeto designadas a elas; com base em suas experiências e vivências enquanto mulheres negras na sociedade brasileira. O escrever dessa vivência, ou, como Evaristo define, dessa escrevivência se dá a partir de uma perspectiva genuína acerca da condição dos afrodescendentes brasileiros e não pela construção estereotipada do discurso hegemônico, obliterando-os, quase sempre, de sua representatividade na configuração do povo brasileiro.

Finalmente, o lugar da pobreza, há séculos e historicamente reservado aos negros e negras do Brasil, marca o lugar de escrita de Evaristo, uma vez que a propicia um olhar indagador sobre o seu passado e uma conscientização para buscar alternativas outras para o presente; a fim de vislumbrar mudanças

para o futuro. Isso, contudo, parece ser possível quando existe a chance de vencê-la, pois, caso contrário, segundo Evaristo, a miséria se torna “[...] o lugar da revolta, da impotência, da incompreensão. [...] Hoje eu vejo que a pobreza foi o lugar fundamental da minha aprendizagem diante da vida” (EVARISTO, 2016 apud CAZES, 2016, n.p). Como a própria escritora acrescenta,

[...] em nossa fala, em nossa escrita, há muito fazer-dizer, há muita palavra-ação. Falamos para exorcizar o passado, arrumar o presente e predizer a imagem de um futuro que queremos. Nossas vozes-mulheres negras ecoam desde o canto da cozinha à tribuna. Dos becos das favelas aos assentos das conferências mundiais. Dos mercados, das feiras onde apregoamos os preços de nossas vidas aos bancos e às cátedras universitárias. Dos terreiros onde as Mães acolhem seus filhos convictas na força da palavra, no Axé, aos movimentos feminista e negro. Desde ontem ... Desde sempre ... Nossas vozes propõem, discutem, demandam. Há muito o que dizer. Há muitos espaços ainda vazios de nossas vozes e faremos chegar lá as nossas palavras. (EVARISTO, 2009b, n.p).

Conceição Evaristo, por fim, faz de sua escrita uma ferramenta de negociação, enfrentamento e resistência face à subalternização e à marginalidade de sujeitos negros e, de maneira primordial, de mulheres negras entre os territórios de dominação do discurso e da cultura hegemônica.

Referências

CANOFRE, F. Conceição Evaristo: ‘Falar sobre preconceito no Brasil é derrubar o mito de democracia racial’. *SUL21*, [S. l.], maio 2018. Seção Areazero. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/conceicao-evaristo-falar-sobre-preconceito-racial-no-brasil-e-derrubar-o-mito-de-democracia-racial/>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CAZES, Leonardo. Conceição Evaristo: a literatura como arte da ‘escrevivência’. *O GLOBO*, [S. l.], jul. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>. Acesso em: 21 mai. 2018.

DUARTE, E. A. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009.

EVARISTO, C. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 161.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Nossa Escrivivência*, [S. l.], 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 21 maio. 2018.

EVARISTO, C. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: *Nossa Escrivivência*, [S. l.], 2009b. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/search/label/proseando>. Acesso em: 21 maio. 2018.

EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: *Nossa Escrivivência*, [S. l.], 2003. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em: 21 maio. 2018.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009a.

EVARISTO, C. Nossa Escrivivência. In: *Nossa Escrivivência*, [S. l.], 2018. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 21 maio. 2018.

EVARISTO, C. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. p. 10-11.

GONÇALVES, A. B. Processos de (re)definição na poesia de Conceição Evaristo. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 51-61, 2º sem. 2009.



Páginas de recordação: boemia e experiência urbana em três crônicas de Gonzaga Duque

Pages of Recollections: Bohemia and Urban Experience in Three Chronicles by Gonzaga Duque

Thaís Marques Soranzo

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

thais.soranzo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1435-8762>

Resumo: Inspirada na fantasia parisiense, a boemia carioca finissecular ansiava por formar um grupo à parte da estrutura dominante e assim produzir uma arte livre de convenções (BOURDIEU, 1996). Integrante da roda boêmia da década de 1890, Gonzaga Duque não apenas partilhou desses sonhos, mas assistiu igualmente à sua derrocada. Tal experiência, por sua vez, foi registrada na produção literária do autor. Logo, a fim de analisar a representação do cenáculo boêmio de que Duque fez parte, este trabalho propõe um estudo de três crônicas publicadas na revista *Kosmos*, em 1908, a saber: “No tempo da *Gazetinha*”, “Crônica de saudade” e “O *cabaret* da Ivone”. Apesar de a crônica ser comumente conhecida por captar instantes efêmeros do presente, Gonzaga Duque se vale desse gênero para rememorar o passado. Na contramão da veloz modernização, o autor se volta para a cidade do Rio de Janeiro antes da reforma urbana de Pereira Passos. Não por acaso, alguns dos lugares que desapareceram com as obras do prefeito foram decisivos para a vivência boêmia. Nesse sentido, ao resgatar a memória desses espaços urbanos, as crônicas aqui analisadas evocam com certa nostalgia um ideal boêmio agora fracassado. Ao registrar o perecimento da ilusão de outrora, o cronista, já próximo da morte, acaba por testemunhar a própria decadência.

Palavras-chave: Gonzaga Duque; boemia; reforma urbana; crônica.

Abstract: Inspired by Parisian fantasies, the bohemia of Rio de Janeiro at the end of the nineteenth-century yearned to create a group separate from the dominant structure and, thereby, to produce art free from conventions (BOURDIEU, 1996). A member of the bohemian circle in the 1890s, Gonzaga Duque did not only share those dreams, but equally watched their downfall. This experience, in turn, was registered in the author’s literary production. Therefore, in order to analyze the representation of the bohemian cenacle which Duque was part of, this work focuses on three chronicles published in *Kosmos* magazine in 1908, namely: “No tempo da *Gazetinha*”, “Crônica de saudade” and “O *cabaret* da Ivone”.

While the chronicle is known for grasping ephemeral instants of the present, Gonzaga Duque drew upon this genre to recall the past. In the opposite direction of rapid modernization, the author turns to the city of Rio de Janeiro before Pereira Passos' urban reform. Not by chance, some of the places that disappeared with the mayor's restoration were significant to the bohemian lifestyle. In this way, in rescuing the memory of those urban spaces, the chronicles analyzed here evoke, somewhat nostalgically, a bohemian ideal now failed. In recording the perishing of his former illusions, the chronicler, already close to death, ends up testifying to his own decadency.

Keywords: Gonzaga Duque; bohemia; urban reform; chronicle.

1 A boemia carioca do *fin-de-siècle*

A despeito de seu caráter heterogêneo, a boemia somente se consolida como universo próprio a partir das décadas de 1830 e 1840 na França (OLIVEIRA, 2008). Com um interesse genuíno pelas artes e quase sempre desprovidos de fortuna, os jovens boêmios confrontam os preceitos burgueses e anseiam por uma arte livre de restrições. Adeptos do modo de vida errante, fazem da rua e dos cafés sua morada. Sem emprego fixo, enfrentam o conflito diário entre apostar na arte em que acreditam ou submeter-se às demandas do grande público para driblar a fome. Como bem sintetizou Pierre Bourdieu (1996),

O estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, o blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa (p. 72).

A autonomia conquistada pelos boêmios franceses de pronto passa a ser almejada em outras regiões do mundo. Não por acaso, Paris se consagra como um importante centro cultural ao longo do século XIX e meados do XX, tornando-se ponto de referência para artistas e intelectuais que buscavam estar a par das inovações estéticas e usufruir de uma independência artística (CASANOVA, 2002). No Brasil, para além da influência decisiva da França na formação de um repertório cultural, a década de 1880 testemunhou o surgimento de uma boemia carioca em muito inspirada na cena parisiense.

Esse fenômeno estava diretamente atrelado à mudança no cenário literário brasileiro. Segundo Jeffrey Needell (1993), quando a capital do Império alcançou o patamar de 235 mil habitantes, o que representava o aumento de um quarto da população carioca em 1870, o número de leitores também cresceu consideravelmente. Os periódicos, por sua vez, acompanharam essa transição, de modo que o país atingiu a expressiva marca de 464 jornais em 1883 (OLIVEIRA, 2008). Ainda que de forma precária, os literatos podiam enfim ganhar o sustento nos jornais e, com isso, dedicar-se exclusivamente às letras e viver à parte da sociedade burguesa. Ao caracterizar a existência marginal desses escritores, Jeffrey Needell (1993) traça o seguinte retrato da boemia carioca:

Estes boêmios, vivendo timidamente as fantasias do muito folheado *Scènes de la vie de bohème*, moravam juntos, trabalhavam nos jornais de grande circulação e davam um novo impulso à vida dos cafés e das confeitarias. Eles viviam a fantasia de Paris com que todos sonhavam, nos limites da estreita artéria pulsante que era a rua do Ouvidor. Eles se viam como uma minoria combatente de rebeldes altruístas, lutando pela regeneração nacional através do ataque às instituições decadentes da Monarquia e escrevendo romances naturalistas escandalosos e versos parnasianos puros e burilados (p. 221-222).

Inspirados pelo sonho parisiense, os boêmios da capital idealizavam significativas transformações no contexto brasileiro. Como se vê pela descrição de Needell, nutriam-se de um espírito combativo para questionar os rumos da política e da literatura no Brasil. Suas acaloradas tertúlias em bares e cafés eram especialmente dedicadas a discussões sobre a iminente derrubada da monarquia e a abertura de novas estéticas no campo literário. Dentre os escritores que formavam o círculo boêmio nos anos de 1880, figuravam José do Patrocínio, Aluísio de Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Paula Ney, Guimarães Passos, Urbano Duarte, Luís Murat, Pardal Mallet, entre outros (OLIVEIRA, 2008).

O entusiasmo transgressor desse cenáculo, contudo, não foi duradouro. Diante da necessidade de sobrevivência, muitos cederam ao utilitarismo burguês. Em oposição à vida desregrada pelas ruas e cafés, recorreram à carreira diplomática ou até mesmo arranjaram casamentos ricos em que a moral familiar era restabelecida. A inconstância financeira e o desprezo social foram, por seu turno, substituídos pela estabilidade e pelo

prestígio oferecidos por instituições oficiais. Não à toa, dos 40 fundadores da Academia Brasileira de Letras, quase um quarto provinha da roda boêmia¹ (OLIVEIRA, 2008). Segundo o diagnóstico do pesquisador Diogo Oliveira (2008), “se poucos boêmios chegaram ao novo século, dentre eles não restou nenhum iconoclasta” (p. 157). A debandada da boemia representava, para o estudioso, “o aburguesamento da *intelligentsia* brasileira” (p. 163).

Ainda que tenha pertencido à geração boêmia da década de 1890, Gonzaga Duque (1863-1911) igualmente testemunhou a decadência desses ideais outrora tão promissores. Conhecido por representar a boemia carioca de seu tempo no romance *Mocidade Morta* (1899), o autor escreveu uma série de textos em que tampouco se esquivou de apresentar um retrato um tanto melancólico da boemia que não vingou. A desilusão desse período nostálgico é, por sua vez, reconstituída num espaço que parece a princípio se destinar somente ao presente: a crônica de jornais e revistas. Inserida na lógica dos periódicos, a crônica se caracteriza, enquanto gênero, pela urgência do tempo (CANDIDO, 2003; DIMAS, 1974). No caso, para além de discorrer sobre o cotidiano, é elaborada às pressas para atender à demanda do jornal. Duque, no entanto, se apropria desse gênero textual para evocar o passado. Logo, a fim de averiguar o modo como o escritor se valeu de tal procedimento para retratar a boemia carioca finissecular, este estudo terá como foco as crônicas “No tempo da *Gazetinha*”, “Crônica de saudade” e “O *cabaret* da Ivone”. Escritas para a revista *Kosmos*, foram publicadas, respectivamente, em setembro, outubro e novembro de 1908.

2 “No tempo da *Gazetinha*”

Como outros tantos boêmios de sua época, Gonzaga Duque teve participação ativa na imprensa. Ciente dos empecilhos do mercado editorial brasileiro, garantiu sua renda por meio de um cargo público como bibliotecário e pela extensa produção em periódicos. Com um olhar aguçado sobre as transformações sociais e culturais do país, foi um escritor bastante versátil. Além do reconhecido trabalho como crítico de arte, assumiu igualmente o papel de cronista, contista, romancista e tradutor.

¹ Diogo Oliveira (2008) lista quais são eles: Artur Azevedo, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Guimarães Passos, José do Patrocínio, Luís Murat, Medeiros e Albuquerque e Pedro Rabelo.

A produtiva carreira, que só chegou ao fim com a morte do autor em 1911, teve início ainda na mocidade, quando Duque contava com menos de 20 anos (GUIMARÃES, 2001). Desde então, contribuiu com os mais diversos meios de comunicação.

Dentre as atividades de Gonzaga Duque na imprensa, destaca-se especialmente sua colaboração na *Kosmos*, revista que perdurou entre janeiro de 1904 e abril de 1909. Com um total de 64 números, o impresso se caracterizava pela edição luxuosa e pelo forte apelo a recursos visuais, tais como gravuras, fotografias e ilustrações. De viés comercial, a revista tinha por finalidade construir um ideário de progresso que acompanhasse o remodelamento urbano do Rio de Janeiro então levado a cabo pelo prefeito Pereira Passos. No afã de se tornar “universalizante e cosmopolita”, a *Kosmos*, segundo Antônio Dimas (1983), “correspondia ao esforço brasileiro de europeizar-se, de promover uma imagem favorável e ‘vendável’ do país” (p. 10).

Embora não pudesse ser classificado como uma publicação estritamente literária, o impresso reuniu importantes intelectuais da cena cultural do momento, como Artur Azevedo, Coelho Neto, José Veríssimo, João do Rio e Olavo Bilac. Quanto a Gonzaga Duque, é possível encontrar pelas páginas da revista boa parte de suas crônicas, contos, textos de crítica literária e de artes visuais². Todavia, ainda que o propósito da *Kosmos* fosse propagar uma “ideia de refinamento e de civilização” (DIMAS, 1983, p. 113), as crônicas aqui analisadas tendem a problematizar esses preceitos.

Ao escrever “No tempo da *Gazetinha*”, Duque gozava então de uma trajetória consolidada na imprensa. Anos haviam se passado desde sua estreia em 1882, na *Gazetinha*, revista de Artur Azevedo. À época, no entanto, a publicação simbolizava para o autor iniciante os anseios de uma nova geração. Reunia, em suma, toda a euforia da juventude:

Era esse jornalzinho a fascinação dos meninos do meu tempo. Ali se reunia a mocidade da época, o que havia de mais precioso na geração que surgira pouco depois dos nomes consagrados de Lopes Trovão, José do Patrocínio, Dermeval da Fonseca, Carvalho Júnior, Artur de Oliveira, Lúcio de Mendonça, Alfredo Bastos, *Hop-Frog*,

² A fim de examinar a representação literária da figura feminina e do seu vestuário no início do século XX, Heloisa Leite Imada retoma alguns desses escritos em *Moda: desfile literário* (2019).

Artur Barreiros. A nova geração, da qual alguns representantes já velejavam ao largo dos vinte anos, surgia mais ardente e afouta³ (DUQUE, 2001b, p. 303).

Ao contrário do título de seu romance, publicado quase dez anos antes, o autor recorda esse grupo como uma “mocidade sadia e alegre” (p. 307). Influenciados pelas “últimas tradições amadas do espírito insubstituível da Paris d’outrora” (p. 307), os boêmios cariocas fraternizavam em grande alvoroço. Esses encontros festivos, em que predominavam ironias e gracejos, são docemente lembrados pelo cronista:

Faziam-se deliciosas palestras, esfuziantes de *verve*, pontilhadas de ironias que brilhavam fluvialmente como areia de rubis em caméras de pepitas d’ouro; travavam-se discussões, sem gritar, a cintilar paradoxos ou enfestadoas de pilhotas gracejantes que terminavam em escarcalhada geral (p. 307).

Por essas descrições, pode-se pensar inicialmente que prevalece “No tempo da *Gazetinha*” um tom alegre, em que Gonzaga Duque evoca com satisfação o ímpeto juvenil da boemia de seu tempo. A crônica, contudo, é um lamento. A resistência dos rebeldes boêmios foi vencida. Para compor essa nota elegíaca, o autor se esforça por reconstituir o passado em que as esperanças desses escritores ainda subsistiam. Não por acaso, ele remonta aos anos anteriores da reforma urbana operada pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1906.

Logo de início, o cronista adverte o leitor: “Não me refiro à época em que a *Gazetinha* se deu ao luxo de um escritório na rua d’Ouvidor, o famoso beco da velha elegância carioca” (p. 301). Destituída de qualquer pompa, a redação da *Gazetinha* frequentada por ele consistia somente num “corredorzinho, cafua ou cacifo, com uma portinhola no passeio tosco, espremida entre a então frequentadíssima Confeitaria Cailtau [...] e uma loja qualquer” (p. 301). Já o interior do escritório não passava de uma loja de fundos, cujas portas foram provisoriamente transformadas em janelas

³ Com o objetivo de facilitar a leitura, disponibilizaremos inicialmente a referência completa de cada crônica para, em seguida, indicarmos apenas a numeração da página. Os três textos aqui analisados foram consultados na coletânea organizada por Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins (2001), *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*.

que davam para o “estreito beco do Fisco” (p. 305). Apertada e arranjada na gambiarra, a *Gazetinha* era quase um lugar invisível, que não tardaria a ser arrebatado por construções mais ambiciosas, como o novo edifício do jornal *Tribuna*. Ainda assim, o narrador não esconde a alegria de ter frequentado aquele espaço, ponto de encontro da mocidade boêmia:

Sentia grande prazer em ir ali, aquela salinha mal iluminada, cujo adorno consistia numa famosa coleção de caricaturas feitas pelo Raul Pompeia, Belmiro de Almeida, Aluizio Azevedo, França Júnior, e o artista Vale, coleção que foi descrita pelo Elísio Mendes, o gordo e trigueiro Elísio da *Gazeta de Notícias* [...]. A sala da *Gazetinha* constituía o ponto de reunião dos *novos* daquele tempo (p. 306-307, grifos do autor).

Se o cafofo da *Gazetinha* foi palco de saudosas recordações para o autor, o teatro Fênix Dramática tampouco foi esquecido. Ao falar com carisma de Artur Azevedo, cuja gentileza e bondade o surpreenderam, Gonzaga Duque faz questão de enfatizar o sucesso do escritor como comediógrafo: “e nós todos queríamos-los bem porque a sua espontânea farsa no-lo afeiçãoara à singeleza do nosso gosto, nada inferior à exigência das platéias da época atual” (p. 304). Assim, assistir às peças de Azevedo no Fênix Dramática era “o sumo prazer dos nossos sábados d’estudantes” (p. 304). Esses momentos de júbilo, no entanto, não tardariam a cessar. Em 1905, o teatro teve de ser demolido para dar lugar à célebre Avenida Central.

A extinção desses espaços físicos, outrora tão importantes para o cronista, foi acompanhada pela desintegração da boemia. Tal fenômeno pode ser constatado já de início no texto. Ao discorrer sobre o poeta Fontoura Xavier, um dos fundadores da *Gazetinha*, Gonzaga Duque (2001b) evoca o espírito sagaz do escritor:

[...] meio boêmio, meio *dandy*, intrigando o burguês *conselheiral* com a petulância do seu monóculo e a irreverência casquilha de seus sapatos d’entrada baixa com meias de seda preta, dardejava a ironia no comentário e a troça do *triolet* sobre a fileira processional da táfularia ouvidoriana. Cousas daquele tempo, em que a ironia aflorava aos lábios risonhos de um poeta de talento... (p. 301, grifos do autor).

Como se nota pelo trecho, o desprendimento do rapaz boêmio, cuja altivez era capaz de provocar o burguês, pertence a uma época remota.

A ironia característica de suas obras se transformou somente em “cousas daquele tempo”. Quando Duque escreve a crônica, Fontoura Xavier já havia se tornado um diplomata. Estava agora preocupado com as “faturas do consulado de Baltimore” e com as “rutilações de uma farda de ministro plenipotenciário” (p. 301). A exemplo do poeta, a mocidade boêmia, antes tão festejada pelo cronista, tampouco conseguiu resistir:

Naquela jucunda era remota, a árdega mocidade, não sei se por deficiência educativa ou apoucada de intelecto, mas, sem dúvida, modesta e ainda transviada pela tolice da Arte Pura, expressão em evidente desacordo com o que se fazia na literatura, ambicionava unicamente a glória da publicidade. Depois, por ser mais prática e, julgo eu, por esmeros da sua intelectualidade, ela compreendeu que o “útil reunido ao agradável” é o sólido princípio da vida contemporânea, e abalou corajosamente pelo engrossamento para pescar empregos... (p. 302-303).

Registra-se aqui a inviabilidade de se levar a cabo um ideal artístico. O sonho da Arte Pura, que deveria estar desvinculada de qualquer obrigação mercadológica e servir apenas a uma fruição estética, é de pronto descartado. Para o narrador, tal “tolice” estava em total desacordo com o meio literário de então. Ávidos pela glória, os jovens boêmios não se acanharam em trocar convicções artísticas por empregos mais vantajosos. Num tom bastante desiludido, o cronista reconhece que essa mocidade rapidamente aprendeu como unir “o útil ao agradável”.

Ao expor o desencanto da roda boêmia, Gonzaga Duque igualmente insere as suas próprias frustrações no texto. Assim como os confrades boêmios, o autor tinha altas expectativas no começo da carreira. Essas ilusões, no entanto, são recordadas na crônica num viés irônico. Quando seu primeiro artigo é publicado na *Gazetinha*, Duque tinha então 19 anos e podia vislumbrar um futuro brilhante pela frente:

Não havia dúvida, eu estava talhado à glória literária (pensaram comigo os meus dezenove anos) e se naquela época tivéssemos Academia de Letras, é provável que eu estivesse com as calças mais próximas de uma cadeira de imortal do que hoje estou da possibilidade dum só voto dos imortais do Cais da Lapa (p. 305).

Como se percebe pela passagem citada, ao troçar das suas fantasias de escritor iniciante, o autor não deixa de alfinetar a Academia. Ao prevenir o leitor de que a crônica trata dos tempos de juventude, quando surgiam “as primeiras penugens da barba”, Duque não economiza no sarcasmo: naquele momento, “eu ia me abeirando das Academias, das quais me afastei em má hora... porque, pelo menos, podia ser hoje um rico e afamado clínico à maneira hodierna [...]” (p. 302). Para complementar o quadro, acrescenta que poderia ter sido feliz nas instituições oficiais “pelo simples fato de ser surdo e cego na opinião dominante” (p. 302).

Por trás do deboche, há, todavia, um escritor melancólico. Em 1908, Duque contava com 45 anos e iria falecer pouco tempo depois, em 1911. De certa maneira, a crônica desvela o fim que está próximo. O fracasso da mocidade boêmia traduz as decepções de um autor amadurecido e já perto da morte. Ao buscar “cerzir estas recordações” (p. 303), o cronista evoca um passado feliz, cujas esperanças não podem mais retornar. Por essa razão, ainda que o presente seja um tanto doloroso, o sonho de outrora merece ser lembrado:

Hoje, porém, que o homem, em torno do qual toda essa gente se moveu na franca camaradagem da vida começada, se desfaz no aniquilamento da terra; hoje, que do Artur só nos resta a lembrança amiga, e a graça das suas comédias, e os versos da sua musa galhofeira, eu me recorro desse tempo em retrospectividade saudosa, porque foi nele que senti as primeiras dulcíssimas ilusões desta caminhada fatigante e inútil, que muitos anos depois resolvi fazer, enganadamente, em busca do lótus branco da glória. Que ilusão!... mas que doce mentira (p. 308).

3 “Crônica de saudade”

Conforme já indicado no próprio título, “Crônica de saudade” retomará o tom nostálgico de “No tempo da *Gazetinha*”. Ao inserir-se no texto, Gonzaga Duque apresenta a si próprio, “eu, que me vou envelhecendo” (DUQUE, 2001a, p. 310), em contraste com a nova geração, “os moços que aí estão, rutilantes e felizes” (p. 310). Dessa feita, assume de antemão estar escrevendo “páginas de recordação” (p. 316).

Para dar início à crônica, o autor alude a um ambicioso projeto que não teve vida longa: a criação da revista *Atheneida*. Tal como a *Gazetinha*,

a *Atheneida* representava para ele “a doçura de uma saudade” (p. 310). Não é de se estranhar, portanto, que Duque rememore o feliz encontro que tivera com Trajano Chacon, fundador da revista, no verão de 1902. Naquela época, Chacon ainda não havia se tornado advogado no Recife; era, ao contrário, “um belo sonhador, de imaginação tropical e resoluções mantidas à força de uma vontade resistente” (p. 309). De espírito audacioso, o então jornalista planejava criar “uma revista de Arte, colaborada por todos os escritores e artistas brasileiros, sem distinção de idade e de escolas, mas modelada por processos novos que destoassem da forma cediça das congêneres” (p. 309). Com curta duração, a *Atheneida* veio a lume em 1903 e teve onze números publicados.

Parte do valor que Duque atribuía à revista estava relacionado à amizade travada com Camerino Rocha, um dos colaboradores do periódico. O talento do confrade, diz o cronista, era um dos mais “fulgurantes” (p. 310) que já conhecera. Vindo do Pará, Rocha se estabeleceu no Rio de Janeiro a fim de se tornar advogado. O ambiente da capital, porém, fez com que mudasse os planos. Como sintetizado pelo narrador, “aqui, em um meio intelectual novo para o seu provincianismo, esqueceu os deveres do acadêmico para se reduzir a literato” (p. 311). Mais precisamente, Rocha passou a integrar a boemia, símbolo do “início ou o noviciado literário” (p. 312). Nesse ponto, é interessante observar o discurso de Duque sobre a boemia. Ainda que, conforme vimos na crônica anterior, o ideal boêmio tenha sido destruído, o autor persiste na defesa desse grupo:

Julgam por boêmios todos os vadios, malandrões, exploradores da generosidade dos bons, parasitas dos alegres e gastadores, e que sem ofício ou profissão encham o bandulho à custa alheia. É uma lamentável confusão.

A palavra *boêmia*, aclimada em nosso meio, envolve uma risonha ironia com que se qualificam, a si próprios, os refratários ao gregarismo, ao consenso passivo das multidões guiadas pela vara zagalesca de uma moral falsamente estabelecida e de uma ordem supinamente hipócrita.

Sem disciplina aparente, sem obediência a mandões e a preceitos, formando grupos isolados, e vivendo num suposto descuido que mais não é do que liberalismo, afeto desinteressado se não abnegação, e afinidade seletiva, trabalham honestamente e honradamente se mantêm [...]” (p. 312, grifo do autor).

O cronista, aqui, subverte o senso comum de que a boemia é formada por um bando de malandros ociosos. O fato de se recusarem a levar uma vida regrada, tal qual a de uma família burguesa, não significa que sejam desonestos ou vadios. Ao contrário, são dotados de aguda perspicácia que os fazem se afastar da falsa moralidade e da escancarada hipocrisia dominantes. Desse modo, os boêmios, cuja característica principal é a “risonha ironia”, vivem com probidade e procuram ganhar o sustento com esforço.

Como exemplo da dignidade dos jovens boêmios, Duque discorre detalhadamente sobre Camerino Rocha. Já de início, chama a atenção para a elegância do escritor. O gosto sofisticado de Rocha poderia, à primeira vista, parecer uma afetação mundana; no entanto, representava tão somente “uma das facetas do seu fascinante espírito” (p. 314). Esse requinte tinha o efeito de destacá-lo da multidão e revelar a aversão que nutria pela “promiscuidade e o vulgarismo” (p. 314). A distinção de Rocha, contudo, não estava somente atrelada ao seu aprumo. O escritor era igualmente capaz de surpreender pela notável erudição:

E mais pela cultura do que, propriamente, por inclinação natural, mantinha esse princípio com admirável respeito, porque as curiosidades do seu espírito o afastavam das cousas corriqueiras e da esterilidade dos fúteis para o reterem nos *ateliers*, nas bibliotecas, nos museus ou, em escapada amiúde, no isolamento das montanhas e das praias em que se tem forma absoluta do gozo da meditação. E ele, que recitava de cor Baudelaire, Verlaine, Mallarmé; que falava em modas e fazia madrigais às meninas casadeiras, tinha em mais alto respeito Nervicow e lera todo o Kropotkine. Élisée Reclus merecia-lhe culto e do socialismo italiano não havia um só autor que lhe não houvesse passado atentamente pelos olhos como passaram Spencer, Stuart Mill e também a velha falange dos espiritualistas, sem esquecer a filosofia grega, cujos autores gostava de citar a propósito de questões modernas (p. 314-315, grifo do autor).

Conforme se pode notar, Camerino Rocha tinha um repertório cultural bastante diversificado. Leitor assíduo de poesia francesa, era também grande entendedor das mais variadas correntes filosóficas. Seu tino, no entanto, traduzia-se especialmente na forma versátil com que empregava tantos conhecimentos. Ao mesmo tempo em que podia recorrer facilmente à tradição grega para debater questões atuais, era hábil compositor de agradáveis madrigais às mocinhas sonhadoras. Tal inteligência era cultivada

por momentos solitários de meditação e pelas visitas frequentes a ateliês, bibliotecas e museus. Em síntese, o escritor tinha um espírito curioso que o apartava “das cousas corriqueiras e da esterilidade dos fúteis”.

A alta formação do poeta e a repulsa pelo estilo de vida burguês eram qualidades um tanto diferenciadas. Nesse sentido, Rocha era o perfeito candidato para levar a cabo o ideal artístico boêmio tão almejado por Duque. A aposta, no entanto, nunca pôde ser averiguada. Arrematado precocemente por uma tuberculose, Rocha não teve tempo de se firmar como escritor. Como relata o cronista, “esse lúcido espírito nada ou quase nada deixou de si, que o salve do nebuloso esquecimento dos anos” (p. 315). Afora a escassa produção, a morte de Rocha tampouco teve repercussão. Com tristeza, o narrador se recorda de ter lido por acaso nos jornais a respeito do falecimento do poeta em 1906. Em completo anonimato, Rocha morrera “num lugarejo obscuro” do Rio de Janeiro. Para Duque, “[f]oi uma surpresa dolorosa, que me deixou n’alma uma interrogativa eterna” (p. 316).

O pesar pela morte do amigo desvela, por sua vez, a própria decadência do cronista. Ao lamentar a perda de Camerino Rocha, Duque reconhece que o seu ideal chegou ao fim. Num tom inteiramente melancólico, descreve o abatimento de sua saúde e de suas esperanças:

Ai!... também eu, por esse tempo, sentia-me alquebrado. Apareceram-me os primeiros cabelos brancos, mais pela luta constante contra as infelicidades que se apostaram em destruir-me os ideais e crenças, do que pela idade. Minguaram-me a luz dos olhos, embaciada por uma enfermidade hereditária; a audição se me tornava cada vez mais difícil; o corpo, escarvado pela irregularidade e por desperdiços de uma existência afanosa e desventurada, exigia tratamento e calma. Recolhi-me a esta meio remansosa solidão, que por aí supõem orgulho, e que afinal não passa, em verdade, de vexada pobreza física e econômica que, honestamente, se arreceia de parecer curiosidade a modo de fenômeno patológico ou monstrego de feira (p. 315).

Tal como demonstrado em “No tempo da *Gazetinha*”, a passagem dos anos traz desilusões. Consciente de seu envelhecimento, indicado nos “primeiros cabelos brancos”, o cronista enfrenta a cruel realidade de que a destruição dos antigos ideais é a verdadeira causa de sua fadiga. Derrotado em suas crenças, assiste ao padecimento do corpo: aos poucos, vai perdendo a visão, a audição e a robustez. Ao contrário da pândega boêmia de outrora, o cronista recolhe-se na solidão. Com poucos recursos, vive agora na “vexada pobreza física e econômica”.

O espírito boêmio, conforme se vê, mais uma vez fracassou. Todavia, assim como na crônica anterior, Gonzaga Duque sente necessidade de trazer à tona o lampejo de uma fantasia antes tão encantadora. No caso, Camerino Rocha foi quem encarnou essa doce ilusão. Ao render homenagem ao poeta, a crônica representa “uma suave lembrança desse belo rapaz que foi, numa época d’esmorcimentos morais e num meio em que se apagava o fulgor de individualidades soberanas, a personificação de um Sonho” (p. 316).

4 “O cabaret da Ivone – Recordação de um Tempo”

Na sequência de “No tempo da *Gazetinha*” e “Crônica de saudade”, “O cabaret da Ivone” também se reportará à época de juventude de Gonzaga Duque. Como apontado no subtítulo, o texto é a “recordação de um tempo”, tempo este, por sua vez, já familiar para o leitor de Duque: os anos primaveris da boemia carioca. Logo na abertura da crônica, o autor registra um antigo desejo de seus confrades boêmios:

Houve um tempo em que essa mocidade estroina, que formou a banda dissidente e ruidosa da boêmia literária de 1890 a 1900, de que eu fiz parte, pretendeu transformar numa Paris espiritual a nossa então sujíssima, fétida, estreita, pestilenta, desengonçada cidade [...] (DUQUE, 2001c, p. 317).

Conforme discutido no início deste trabalho, Paris aparece aqui como modelo para a roda boêmia do Rio de Janeiro. Para além de ser uma referência cultural, a capital francesa igualmente se apresenta como o padrão de metrópole a ser seguido. A dispendiosa reforma urbana empreendida pelo barão Haussmann durante o Segundo Império teve estrondosa repercussão. A construção de grandes edifícios e de elegantes bulevares, bem como a canalização de água e esgoto, fizeram de Paris o símbolo da civilização⁴ (FRIEDRICH, 1993). Tal imaginário é facilmente observado no comentário de Gonzaga Duque. Para ele e seus camaradas, era preciso transformar o Rio de Janeiro, “a nossa então sujíssima, fétida, estreita, pestilenta, desengonçada cidade”, na sofisticada Paris.

⁴ Por trás desse ideário, há, naturalmente, o lado perverso da reforma. Como bem pontuado por Otto Friedrich (1993), “existe um elemento inumano que quase inevitavelmente vem a dominar toda a cidade planejada. Em Paris milhares de pessoas da classe operária foram expulsas de seus bairros tradicionais e obrigadas a arranjar-se sozinhas nos desolados arredores da cidade” (p. 147). Para um quadro mais detalhado da reforma urbana de Haussmann, ver Saalman, 1971.

Num primeiro momento, o diagnóstico do autor sobre a capital carioca pode parecer incongruente com as imagens apresentadas em “No tempo da *Gazetinha*” e em “Crônica de saudade”. Conforme vimos nos tópicos anteriores, a experiência boêmia é caracterizada, sobretudo, por lugares que destoavam do projeto urbanístico de Pereira Passos. Os sonhos do jovem escritor estavam atrelados à redação da *Gazetinha* e ao teatro Fênix Dramática, por exemplo. Ao testemunhar o desaparecimento desses espaços, Duque assiste à ruína de seu próprio ideal boêmio. Nesse sentido, se a destruição foi a essência da reforma do prefeito (BENCHIMOL, 1992), o cronista não passou incólume a essa reviravolta e fez questão de registrar seus efeitos desoladores. Todavia, como autor preocupado com questões estéticas, admite que a renovação urbana de Pereira Passos foi capaz de conferir certa beleza à cidade. Como pontuado por Vera Lins (1997), vários de seus textos expõem o “desejo, ou ideia, de fazer da cidade uma obra de arte” (p. 10)⁵.

Em “O *cabaret* da Ivone”, contudo, somos outra vez conduzidos a um ambiente anterior à reforma. A despeito das críticas ao aspecto sujo do Rio de Janeiro, Gonzaga Duque remonta ao tempo em que seus amigos boêmios frequentavam lugares alternativos ao establishment. Tal escolha estava estritamente ligada ao imaginário da boemia parisiense:

Mas, não nos sendo possível dar a esta cidade palácios de Mansard e jardins de Le Nôtre, nem *boulevards* a Haussmann, nem fontes públicas como as de Jean Goujon ou de Bouchardon, contentávamos-nos com um arremedo de vida à maneira do Montmartre ou do Quartier Latin.

Para que a verdade não se vexa e reclame, esclareço pressurosamente que a fina flor espiritual montmartriana, que pretendíamos, era uma das nossas frequentes e floreteadas fantasias de imaginosos. Nada conhecíamos desse viver privado de artistas e estudantes, senão o superficial das descritivas em alguns livros, o que não nos impedia de assinalar a alta espiritualidade dos intelectuais nos incidentes oportunos das palestras e emprestar-lhe foro de caso observado (p. 317-318, grifo do autor).

Ainda que o contato com a cena cultural de Paris se desse apenas por meio dos livros, os boêmios cariocas idealizavam a desregrada vida

⁵ Dentre eles, destacam-se, por exemplo, “A estatuária dos jardins públicos” (*Kosmos*, ano IV, n. 12, 1907) e “Cantos de arte na cidade” (*Diario do Commercio*, 17 jan. 1909).

de artista. Para levar a cabo tal modo de viver, precisavam adaptar sua fantasia à realidade do Rio de Janeiro. Assim, já que os cafés eram locais incômodos, pois “nos insultavam com o seu constante ruído de louças e mais a sua palestra política” (p. 321), não tardaram a fazer das cervejarias o ponto de encontro da roda boêmia.

As cervejarias, entretanto, eram apenas uma solução momentânea. Para fazer jus ao cenáculo artístico de Paris, os boêmios cariocas sonhavam com a criação de um cabaré, ambiente que encarnava “a mais completa realização dos modos parisienses” (p. 318). Ciente da má reputação dos cabarés, o cronista de imediato adverte o leitor: “Não te admires leitor condescendente. Escuta” (p. 318). A fim de reverter o senso comum de que é um lugar imoral, o narrador arrola uma série de referências à alta cultura que dignificam o cabaré. Para “encharcar [o leitor] de erudição” (p. 319), assume que consultou o conceituado *Larousse* e discorre em seguida sobre as origens do cabaré. Remontando à Antiguidade, reconhece que Sócrates, Platão, Horácio, Ovídio e Virgílio eram frequentadores assíduos desses lugares. Vários séculos depois, Shakespeare teria escrito *Henrique IV* num cabaré londrino, e David Teniers, por sua vez, ganhou fama pelas pinturas dos cabarés flamengos.

Quanto a Paris, o primeiro cabaré remete ao tempo de Henrique II. Intitulado *Pomme de Pin*, foi o lugar onde Rabelais escreveu boa parte de *Gargântua*. Com o passar do tempo, os cabarés se multiplicaram. Em 1830, prossegue o cronista, eram espaços visitados por autores como Victor Hugo e Alexandre Dumas, o ilustrador Auguste Raffet e o escultor David d’Angers. Já no Segundo Império, dentre os habitués dos cabarés, figuravam Charles Monselet, Henri Murger, Charles Baudelaire e Alphonse Daudet.

Como se vê, Gonzaga Duque mobiliza um vasto repertório cultural para tratar de um ambiente considerado marginal. Todavia, para além de evidenciar a versatilidade do cronista ao transitar entre o alto e o baixo, a alusão a escritores e artistas consagrados tem outra implicação: o cabaré, como espaço acolhedor das artes, revela-se uma resistência ao estilo de vida burguês. Conforme sintetizado pelo cronista, “[o] *cabaret* foi a nossa grande aspiração. Se o não tivéssemos estaríamos desmoralizados, porque sujeitar-nos-íamos à vulgaridade do burguesismo” (p. 320). Não é de se admirar, portanto, a euforia de Duque e seus comparsas quando souberam da abertura de um cabaré na Rua do Lavradio, nº 12:

Mas ali tínhamos o *cabaret* desejado. Não era precisamente esse o que sonháramos, assim como dizem os *históricos* com a república que o exército nos deu; em todo caso, era um *cabaret* de verdade. Nos muros das salas reles viam-se cartazes, alguns dos cotados *maitres d'affiches*, como Jules Cheret; caricaturas ingênuas com pretensões apavorantes; mesas de botequim compradas nalguma falência e regularmente sujas para ostentar rebeldia, pelo menos contra a limpeza; ao fundo um troféu de bandeiras francesas e brasileiras, obedecendo à decorativa chula das barracas de saltimbancos, e sobre um estrado um piano meio armário (p. 321, grifos do autor).

Pela descrição do interior do cabaré, percebe-se de antemão a negação da ordem burguesa. Ao contrário do lar tradicional em que prevalecem a organização e a limpeza, o cabaré é uma “sala reles” e suja. Compradas de segunda mão, as mesas vieram de um botequim falido. Nas paredes, encontram-se cartazes tais como os de Jules Cheret. As caricaturas estampadas, porém, nada têm de inofensivas; são antes um tanto “apavorantes”. Por fim, a decoração remete às barracas de saltimbancos, grupo cuja vida itinerante é o oposto de qualquer estabilidade. Em suma, o cabaré é um espaço para “ostentar rebeldia”.

Para completar o quadro, o cronista retoma a figura da proprietária do lugar, a cabareteira Ivone. Vinda do sul da França, ela recebia os clientes com trajes masculinos a fim de imitar Aristide Bruant, famoso cantor francês que chefiava um cabaré em Paris. A fora a vestimenta de Bruant, Ivone copiava o repertório musical do cançonetista e acolhia os fregueses com as gírias usadas por ele, isto é, com “o calão troante e escabroso do populacho das tavernas de Paris” (p. 322). Tal comportamento mostra o cabaré como espaço de subversão da ordem. Longe de assumir o papel feminino convencional, Ivone se porta como homem.

O desejo de encarnar a figura de Aristide Bruant poderia ter, ademais, um segundo objetivo: tentar transformar o estabelecimento da Rua do Lavradio num cabaré como o do cantor francês. Em tal recinto, “a grande roda *chic* de Paris, a *haute* exarelada de riquezas de teares e de modistas, ia se *acanailler*, segundo a expressão corrente nessas oleosas bocas de carmim” (p. 322, grifos do autor). A imagem aqui evocada pelo cronista é bastante significativa. Procurado pela elite francesa, o cabaré de Bruant era o lugar para essa gente se *acanalhar*. Em outras palavras, era o ambiente em que as regras de conduta cediam aos instintos mais vis. Essa ideia,

por sua vez, é retomada pelo autor para refletir sobre a cabareteira Ivone. De seu ponto de vista, ela “sugestionava a ideia de uma desgraça que *rasteja pelas abjeções* com o lírio branco de um ideal escondido no seio” (p. 323, grifos nossos). Logo adiante, o cronista expõe o seguinte questionamento:

Em todo caso, ouvindo-a cantar *A Batignolles* ou *Craneuse*, e vendo-a depois e ouvindo-lhe a *Berceuse Bleu*, perguntávamo-nos, aos nossos botões, se aquela indemissa rapariga era, em verdade, um produto bizarro da sânie que forma o fundo das grandes civilizações, igual àquelas flores de neve, pontilhadas de fragmentos de carne humana putrefata, que nos descreve Octave Mirbeau no *Jardin des supplices?* (p. 323).

No trecho, a metáfora da *podridão* salta aos olhos. A transgressora Ivone seria tão somente “um produto bizarro da sânie que forma o fundo das grandes civilizações?” De todo modo, ela personifica a liberdade encontrada nos cabarés. Comumente tido como um lugar depravado, foi ali que se reuniram não apenas os grandes nomes da arte, mas também a alta sociedade, considerada o modelo do progresso. A crônica de Duque, nesse sentido, parece troçar do jargão então cunhado pelo escritor Figueiredo Pimentel para enaltecer a reconstrução urbana: “O Rio civiliza-se” (BROCA, 2005, p. 37). Ao lembrar a existência do cabaré de Ivone, era como se o autor fizesse um alerta: por trás de toda grande civilização, existe algo de podre.

A casa da Rua do Lavradio, contudo, não resistiu por muito tempo. Após ter sido reformado, o cabaré passou a atrair um número volumoso de pessoas, o que inevitavelmente resultou em confusão e provocou a intervenção da polícia. Gonzaga Duque e seus amigos ficaram um tanto frustrados com a degringolada do lugar: “Logo ao princípio debandamos, a lamentar que nesta sujíssima Sebastianópolis nem ao menos nos fosse dado o gozo de um quieto lugar, onde nos divertíssemos sem o risco de ficar com as tripas bolsadas ou com o nariz esborrachado” (DUQUE, 2001c, p. 323).

Ao verem abortado o sonho do cabaré, os boêmios cariocas voltaram às habituais cervejarias. Não muito tempo depois, o estabelecimento de Ivone foi fechado, e o desfecho de sua proprietária virou uma incógnita: “Ouvi dizer que a desenvolta cabaretista partira para São Paulo, e foi só isso, porque a falta de interesse pelo seu destino e a falta de notícias da sua piogada estenderam sobre essa ausência a impenetrabilidade duma escuridão antártica” (p. 324). Assim como nas crônicas anteriores, a conclusão do

texto não deixa de ter certo tom melancólico. Como parte do ideal boêmio, o cabaré não vingou. As esperanças de outrora tiveram a mesma sina que a rebelde Ivone: perderam-se de vista.

5 Considerações finais

Do mesmo modo que seus confrades boêmios, Gonzaga Duque recorreu à imprensa para ganhar o sustento. Todavia, para além de garantir uma renda, valeu-se dessa atividade para pensar criticamente as mudanças de sua época. Embora colaborador da *Kosmos*, subverteu nas crônicas aqui analisadas a imagem de progresso e sofisticação propagada pela revista. Ao remontar às décadas finais do século XIX, o autor conduz o leitor pela cidade do Rio de Janeiro antes da reforma urbana. No caso, a redação da *Gazetinha*, o teatro Fênix Dramática e o cabaré da Ivone podiam não servir ao projeto de Pereira Passos de embelezar a capital; contudo, foram ambientes decisivos para a mocidade boêmia, cujo propósito era viver à margem da estrutura dominante. Não à toa, tais espaços viraram ponto de encontro de Duque e seus camaradas, que esperavam lograr grandes feitos artísticos e assim resistir aos grilhões da ideologia burguesa.

Conforme observado nos textos, o ideal boêmio malogrou junto com o desaparecimento desses lugares. Por um lado, muitos colegas de Duque desistiram das fantasias de outrora e logo se entregaram às facilidades dos empregos convencionais. Por outro, figuras que poderiam ter representado uma forma de resistência, como Artur Azevedo, Camerino Rocha e a cabareteira Ivone, faleceram ou caíram no esquecimento. Ao registrar a decadência da boemia, o escritor de certa maneira reconhece a sua própria deterioração. Por isso, contrariando a rapidez da modernização, Duque não apresenta nas crônicas um esboço apressado do atual cotidiano. Opta, em vez disso, por rememorar as ilusões do passado. É bem provável que tais lembranças sejam olvidadas pela urgência do jornal; no entanto, para quem teve esperanças quando jovem, por que não sonhar no momento em que a morte está próxima?

Referências

- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, C. D. et al. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 2003. v. 5. p. 89-90.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 45-51, 1974.
- DIMAS, Antônio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.
- DUQUE, Gonzaga. No tempo da Gazetinha (1908). In: GUIMARÃES, J.; LINS, V. (org.). *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001a. p. 301-308.
- DUQUE, Gonzaga. Crônica de saudade (1908). In: GUIMARÃES, J.; LINS, V. (org.). *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001b. p. 309-316.
- DUQUE, Gonzaga. O cabaret da Ivone – recordação de um tempo (1908). In: GUIMARÃES, J.; LINS, V. (org.). *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001c. p. 317-324.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Empenho crítico: Gonzaga Duque na imprensa. In: GUIMARÃES, J.; LINS, V. (org.) *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 11-24.

IMADA, Heloísa Leite. *Moda: desfile literário*. Campinas: Unicamp/IEL/ Setor de Publicações, 2019.

LINS, Vera. *Cidade e memória: um crítico de arte nas ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/3seUEFm>. Acesso em: 23 jun. 2021.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Diogo. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SAALMAN, Howard. *Haussmann: Paris Transformed*. New York: George Braziller Inc., 1971.

Recebido em: 22 de julho de 2021.

Aprovado em: 3 de março de 2022.



Vozes em (des)concerto: monólogo dramático e endereçamento lírico em “Os dias de então”, de Claudia Roquette-Pinto

Voices in (Dis)arrangement: Dramatic Monologue and Lyric Address in “Os Dias de Então” by Claudia Roquette-Pinto

Luciana Henrique Mariano da Silva

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

lucihms@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1641-2232>

Resumo: O artigo analisa o poema “Os dias de então”, de Claudia Roquette-Pinto (*Margem de manobra*, 2005, p. 85-86), a partir da estrutura do gênero monólogo dramático, fundamentado segundo Jane Roche-Jaques (2020) e Shira Wolosky (2001). São considerados também os processos de ficcionalização da voz poética (COMBE, 2009/2010) e de endereçamento lírico (CULLER, 2015; SERMET, 2019), para compreender os efeitos da orquestração das vozes presentes no poema. Em “Os dias de então”, há uma voz principal em primeira pessoa, identificada pela autora como Zelda Fitzgerald. A fala de Zelda foi traduzida e adaptada por Roquette-Pinto a partir de um excerto de carta a Scott Fitzgerald. A languidez e delicadeza dessa voz subjetiva em prosa é entrecortada por outras vozes em verso, impessoais, anônimas e de conteúdo violento. O leitor testemunha conexões subterrâneas entre a voz principal e as demais enunciações por meio da brutalidade e do choque, no concerto da cena maior do poema. Tais conexões e referências são rarefeitas e instáveis, recurso frequente na poesia de Claudia Roquette-Pinto. Para compreender o concerto dessas articulações enunciativas e o construto social que as põe em movimento, são levantadas informações biográficas (MILFORD, 2013; BRYER et al, 2002) e confluências entre o gênero carta (SILVA, 2002) e o gênero lírico (ADORNO, 2003).

Palavras-chave: monólogo dramático; endereçamento lírico; poesia contemporânea; voz; Claudia Roquette-Pinto.

Abstract: The paper analyses the poem “Os dias de então”, by Claudia Roquette-Pinto (*Margem de manobra*, 2005, p. 85-86) from the point of view of dramatic monologue genre, based on Jane Roche-Jaques (2020) and Shira Wolosky (2001). Voice fictionalization processes (COMBE, 2009/2010), just as lyric addressment (CULLER, 2015; SERMET, 2019) are also considered in order to understand the effects of the orchestrated voices in the poem. There is a leading voice in “Os dias de então”, identified as Zelda Fitzgerald’s

by the author. Zelda's speech was translated and adapted by Roquette-Pinto from a part of a letter to Scott Fitzgerald. The languor and tenderness of this subjective voice in prose is crossed by other voices in verse which are impersonal, anonymous and bring up violent content. The reader testifies subterranean links between the leading voice and the other utterances through brutality and impact, in the poem's bigger arrangement. Such links and references are rarefied and unstable, which is often noted in Claudia Roquette-Pinto's poetry. Biographic information (MILFORD, 2013; BRYER et al, 2002) and confluences between lettering and lyric genres (SILVA, 2002; ADORNO, 2003) are brought up in the article in order to understand the arrangement of utterance articulation, as well as the social construct that moved them.

Keywords: dramatic monologue; lyric addressment; contemporary poetry; voice; Claudia Roquette-Pinto.

A leitura de poesia hoje, sobretudo a partir do que se condiciona designar como Idade Moderna, frequentemente mobiliza o reconhecimento de como se manifesta(m) a voz (ou as vozes) que fala(m) no poema. Isso inclui compreender se é possível identificar a quem a(s) voz(es) poética(s) se dirige(m) no poema, se essa destinação é clara ou velada, singular ou múltipla. O poema “Os dias de então”, do livro *Margem de manobra* (2005), de Claudia Roquette-Pinto, traz uma pluralidade de vozes poéticas, provenientes de domínios discursivos¹ distintos, como o interpessoal, o médico e o jornalístico. Essas vozes se articulam entre si em uma cena e ganham coesão na forma lírica, ao serem testemunhadas pelo leitor. O monólogo dramático é o gênero poético que configura as vozes em “Os dias de então”. Neste artigo, analisaremos o processo de ficcionalização dessas vozes e como o endereçamento lírico levando em conta o gênero em questão.

O poema é o último do livro *Margem de manobra* (2005), presente na terceira seção deste, também intitulada “Os dias de então”. O ponto em comum de quase todos os poemas dessa seção são os encontros amorosos. Porém, neles se ressaltam mais a violência e a carnalidade — que marcam todo o livro — do que o amor. *Margem de manobra* traz o gosto da autora pela composição por recortes de “livros de ficção e ensaio, nacionais ou estrangeiros, assim como versos ou partes de versos de outros autores” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 87). As fontes de tais recortes são

¹ “Os domínios discursivos operam como enquadres globais de superordenação comunicativa, subordinando práticas sociodiscursivas orais e escritas que resultam nos gêneros.” (MARCUSCHI, 2020, 1194).

apresentadas, sem grandes pretensões de precisão, em uma espécie de índice remissivo intitulado “Empréstimos” ao final do livro².

“Os dias de então”

Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei “Ele é a pessoa mais doce deste mundo”.

método aspiração

método dilatação e corte

método cesariana

método envenenamento por sal

(o bebê recebe uma injeção de uma substância salina

a pele fica queimada pelo elemento cáustico).

“Ele é a pessoa mais doce deste mundo” O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga.

Bombardearam a cidade

com bombas de fósforo

os civis atingidos

pegavam fogo e corriam

para o rio e para o mar

(dentro d’água o efeito cessava)

mas assim que emergiam para respirar

seus corpos começavam a pegar fogo

A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo.

depositado nos pulmões, nos rins,

o urânio 238

emite radiações alfa e beta

que causam, ao longo dos anos,

câncer nos indivíduos expostos

e anomalias genéticas

em seus filhos e netos

a vida média do urânio 238 é de 2500 anos.

² A colagem é uma técnica também utilizada nas artes visuais, que a autora cultivava desde 1985, e que aparece publicada em seu livro seguinte, *Entre lobo e cão* (ROQUETTE-PINTO, 2014), onde as imagens são acompanhadas de trechos em prosa.

A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85-86).

“Os dias de então” é composto por uma voz em prosa, intercalada por outras três vozes em verso. A voz em prosa, que funciona como eixo do poema, é atribuída a Zelda Fitzgerald e se encontra em itálico, por ter sido retirada de uma carta dela ao marido, F. Scott Fitzgerald, autor do célebre *O grande Gatsby*, lançado em 1925 (FITZGERALD, F., 2011), conforme nos informam os “Empréstimos” ao final do livro (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 87). Embora não seja mencionada no livro, a obra, da qual o trecho da carta foi retirado, trata-se provavelmente de *Dear Scott, dearest Zelda* (BRYER et al, 2002), publicada pela primeira vez em 2002, nos Estados Unidos (no Brasil, em 2019), que reúne a vasta coletânea de cartas trocada entre os Fitzgerald, publicada três anos antes de *Margem de manobra*.

As outras três enunciações que se entremeiam na voz principal se apresentam em verso. Contudo, são impessoalizadas, sem endereçamento claro, de tom mais objetivo e frio, de conteúdo brutal e contundente. Elas contrastam de modo bastante evidente, não só do ponto de vista da forma, mas também com o sentimentalismo e delicadeza da voz principal, que narra um encontro do casal em um jardim acolhedor e fresco. O ambiente privado e seguro da voz principal parece sitiado, ameaçado pelas demais vozes vindas “de fora”, embora não se dirijam a ela diretamente. O entrecruzamento formal entre voz lírica em prosa e vozes impessoais em verso anuncia o logro dessa oposição simulada, dispondo todas essas vozes no mesmo chão social.

A compreensão de como essas vozes se articulam no poema nos leva a buscar fundamento no gênero poético monólogo dramático. Isso será detalhado a seguir, assim como a confluência de gêneros entre a carta pessoal e o gênero lírico na voz, em primeira pessoa no poema, atribuída a Zelda Fitzgerald. Após essa fundamentação, seguiremos com a interpretação do poema, norteadas pela ordem da sequência de suas partes.

1 O monólogo dramático

A identificação da voz em primeira pessoa com a voz do/a poeta tem raízes na poesia e na crítica romântica do séc. XVIII. Para os românticos, o poema seria tanto melhor quanto mais autêntica essa voz se demonstrasse em relação aos sentimentos e angústias de quem a escreveu, como se dessa

formulação estivesse excluída a ficção. A respeito disso, Dominique Combe procura entender por que a tendência à identificação direta entre a voz do eu lírico e a do eu biográfico persiste ainda hoje:

[...] pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: é difícil entender por que uma frase como “eu tenho mais recordações do que se tivesse mil anos” seria mais autobiográfica do que “Durante muitos anos eu me deitei cedo”. Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva (COMBE, 2009-2010, p. 122).

Os estruturalistas, por outro lado, procuraram dissociar a voz manifesta no poema do sujeito biográfico que a compôs, argumentando que tudo o que é passível de interpretação crítica está disponível na materialidade do texto, e não fora dele. Por considerarem certa “pureza” em relação a esse eu que se manifesta na poesia, uma e outra hipóteses pouco avançam no que diz respeito aos processos de ficcionalização aí envolvidos. Formulações recentes sobre o eu lírico, recolhidas por Combe em seu ensaio “A referência desdobrada”, trazem a compreensão de que ele não pode ser considerado uma categoria estável, mas pendular e dinâmica (COMBE, 2009-2010, p. 128). Segundo Shira Wolosky (2001, l. 1367, tradução nossa), “a voz poética, antes de ser pura, singular ou pessoal, pode ser complexa e orquestrada, com um alcance de diferentes instâncias e pontos de vista, para uma variedade de propósitos [...]”.

Quando nos deparamos, em “Os dias de então”, com uma voz em primeira pessoa distinta daquela que poderia ser identificada como da poeta, torna-se mais palpável o aparato ficcional do eu lírico. “Essa forma é chamada monólogo dramático, um poema que parece ser um discurso retirado de um encontro dramático entre um personagem imaginado e alguém a quem ele ou ela endereça a fala” (WOLOSKY, 2001, l. 1367, tradução nossa³). A cena revivificada na fala de Zelda, em diálogo com as demais vozes e cenas,

³ “Poetic voice, that is rather than being a pure, single, or personal voice, can be complex and orchestrated, with a range of different stances and points of view, for a variety of purposes [...] This form is called a dramatic monologue, a poem which seems to be a

parece transcorrer no momento da leitura. Na lírica subjetiva, a presença de um “público” que testemunha a voz em primeira pessoa é um tanto velada em comparação ao gênero dramático. O arranjo de “Os dias de então”, no entanto, configura o poema como algo híbrido entre a lírica subjetiva e a ficção narrativa, que é como Alan Sinfield posiciona o monólogo dramático (1977 apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28). O crítico afirma que:

“um pesado aparato de detalhes circunstanciais”, que coloque o falante em um mundo que sabemos não ser o do poeta, move o logro para a ficção, enquanto no caso do falante “relativamente não situado no tempo e no espaço”, sem muitos elementos que nos impeçam supor que se trate da fala do poeta, o logro está mais próximo do “eu” lírico (SINFIELD, 1977, p. 25 apud ROCHE-JACQUES, 2020, p. 28).

O jogo com a audiência de “Os dias de então”, levada a conectar as diferentes cenas e vozes, também opera na inversão das expectativas do leitor de poesia: o trecho em primeira pessoa, mais “lírico”, está em prosa e os trechos mais impessoais e objetivos estão em verso. Tanto a voz de Zelda Fitzgerald quanto os outros três discursos que a intercalam funcionam como recortes de unidades textuais maiores, distintas entre si. Nos trechos em verso, em que se identificam domínios discursivos médico e jornalístico, há uma indefinição de registro (entre oral ou escrito). Esta indefinição, somada à ausência de mais elementos circunstanciais e de função comunicativa, dificulta ainda mais a delimitação do que poderiam ser os gêneros “primários” dos discursos. Quando articuladas no contexto do poema, pela audiência que o acompanha, isso que seriam “pontas soltas” ganha novas dimensões de articulação e sentido. Isso ocorre não pelo preenchimento dessas lacunas, mas a manutenção delas corrobora para a construção poética e metadiscursiva, como veremos mais adiante.

2 O endereçamento no gênero carta pessoal e na voz lírica

A fala de Zelda Fitzgerald fez um longo percurso até chegar ao poema. A carta mudou de suportes e status de situações comunicativas, passou de

speech taken from some dramatic encounter between an imagined character and someone he or she addresses”.

carta pessoal, endereçada ao marido, a uma coletânea de cartas publicada em livro e teve um excerto traduzido do inglês por Claudia Roquette-Pinto.

Embora originalmente a carta tivesse uma destinação privada, sem objetivos literários prévios, é importante considerar a tradição do gênero à época. A elaboração da linguagem nessas cartas ultrapassava os objetivos mais corriqueiros da comunicação interpessoal, segundo nos informa Jane Q. Guimarães Silva:

Conforme Dierks, baseando-se em uma pesquisa sobre os manuais da época, as práticas de escrita desse gênero começaram a ser popularizadas, na Inglaterra, em seguida, em outros países europeus e na América do Norte, mediante uma forte disseminação de manuais de carta familiar, cujo propósito, além de didático, revelava um forte interesse em prover à população urbana da época um refinamento social no ofício da escrita dos textos desse gênero.

Comenta o autor que a carta de cunho pessoal – cujo funcionamento não era de caráter eminentemente privado – definia-se como uma atividade cultural, à época Vitoriana, de grande prestígio. Esse gênero fazia parte de práticas de escrita do cotidiano de uma sociedade aristocrática, intelectual e empresarial, que, pela troca de cartas, alimentava cordialmente as relações sociais (pessoal, profissional). Nesse contexto sócio-histórico, assinala também o autor, os elaboradores de manuais de correspondências comerciais, no conjunto de modelos de carta propostos, sugeriam, como atividade preliminar, a escrita de cartas familiares/pessoais, como uma forma através da qual os aprendizes pudessem exercitar as rotinas comunicativas esperadas por um homem da vida pública (SILVA, 2002, p. 58-59).

Ressalta-se a transposição do gênero carta pessoal, como gênero primário, para o literário, nos romances epistolares, como nos célebres *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe originalmente em 1774 (GOETHE, 2021) e *Ligações perigosas* de Laclos, cuja data original de publicação é 1782 (LACLOS, 2012). De certo modo, esse fenômeno também teria influenciado no modo como as cartas de amor passaram a ser escritas, mesmo num contexto privado. Coletâneas de cartas originalmente trocadas de modo privado por pessoas públicas são lidas hoje como romance e como memória (SILVA, 2002). No caso dos Fitzgerald, que se tornaram conturbadas celebridades nos Estados Unidos nos anos 1920 e 1930, adiciona-se ainda uma tendência ao sensacionalismo baseado nesse material.

Além disso, é sabido que Scott Fitzgerald utilizava cartas e diários da esposa como material literário. O direito a ficcionalizar esse material autobiográfico foi motivo de contendas entre eles — inclusive por carta — no período entre 1932 e 1934, quando ela mesma escreveu em seis semanas seu único romance, *Save me the waltz* (FITZGERALD, Z., 2014), publicado em 1932, pouco antes de Scott Fitzgerald terminar um romance em que trabalhava havia anos, *Tender is the night* (FITZGERALD, F., 1995) (BRYER et al, 2002, l. 97). Com isso, chamamos a atenção para o modo como as marcas residuais históricas do gênero carta pessoal se reconfiguram no gênero lírico, especialmente quanto ao caráter performativo da linguagem e consequentemente no endereçamento discursivo.

Na Grécia Antiga, a poesia lírica era originalmente performada em público com o acompanhamento de instrumentos musicais. Mesmo que na poesia escrita a audiência coletiva desapareça e o poema seja destinado a uma pessoa amada ou a qualquer outra entidade viva ou não, é como se o leitor *entreouvise* (“overheard”) a declaração feita pelo poeta, por meio do endereçamento triangular (FRYE, 1957 apud CULLER, 2015, l. 186; MILL, 1981 apud CULLER, 2015, l. 186).

O endereçamento a um outro indivíduo ou coisa tem o efeito de prover contexto ao leitor (DAVIS, 1991 apud CULLER, 2015, l. 202), mas também assegura uma impressão bastante peculiar da voz, através de uma enunciação inusual, que tem, como principal objetivo, atingir o leitor, mais do que aquele a quem o discurso foi endereçado. Ele acrescenta ainda que:

poemas de amor, endereçados, à pessoa amada, nomeada ou não nomeada, real ou imaginada, acessível ou inacessível, são o exemplo principal de poemas ostensivamente endereçados a outro indivíduo, que são endereçados indiretamente a uma audiência. Alguns poemas que se endereçam a pessoas amadas reais ou potenciais podem, de fato estar se comunicando com eles em uma primeira instância, e muitos, no decorrer da história, adotaram esse modelo na tentativa de comunicar seus sentimentos à pessoa amada, mas, ao escolher compor um poema em vez de um pequeno discurso ou uma carta, optam, não apenas por uma suplementação da forma e o mérito de esforço que isso implica, mas também por um grau de indefinição no

direcionamento que reorganiza a comunicação (CULLER, 2015, l. 206, tradução nossa⁴).

No poema “Os dias de então”, essa indefinição do direcionamento do discurso em primeira pessoa, embora endereçada, realça a interação com outras vozes, que não compartilham do mesmo endereçamento da primeira, mas abrangem uma destinação mais ampla e pública. As relações construídas entre as vozes movimentam relações que se assimilam pelo choque e pelo inesperado, como veremos a seguir.

3 As vozes em cena

A fala em primeira pessoa se inicia com uma injunção, que nos contextualiza a cena de uma memória compartilhada entre Zelda Fitzgerald e o marido. “*Você se lembra das rosas no jardim de Kinneys? — você foi tão gentil, e eu pensei ‘Ele é a pessoa mais doce deste mundo’*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85). O saudosismo romântico e idílico é o tom da voz em primeira pessoa até o final do poema. O trecho original da carta, que corresponde à voz adaptada no poema, foi escrito em 1935, durante um dos períodos em que Zelda esteve internada no hospital psiquiátrico *Sheppard and Enoch Pratt*, em Maryland:

[...] Você se lembra das rosas no jardim dos Kinneys — você era tão gracioso e eu pensei: “ele é a pessoa mais doce do mundo” e você disse “querida”. Você ainda é. O muro estava úmido e cheio de musgo quando atravessamos a rua e dissemos que amávamos o sul. Você disse essa terra adorável. A glicínia ao longo da cerca era verde e a sombra era fresca e a vida era antiga. — Eu queria ter pensado algo diferente — mas era um solidário, romântico e nostálgico pensamento. Meu cabelo estava úmido quando eu tirei meu chapéu, eu me sentia segura e em casa e você estava agradecido que eu me sentisse assim, você

⁴ “Love poems, addressed to a beloved, named or unnamed, real or imagined, accessible or inaccessible, are the primary example of poems ostensibly addressed to another individual that indirectly address an audience. Some poems that address actual or potential lovers may actually be communicated to them in the first instance, and many people through history have adopted this model for attempting to communicate their feelings to a lover, but in choosing to compose a poem rather than a little speech or a letter they have opted not just for a supplement of form and the effortful merit this made thing implies, but also for a degree of indirection that reorganizes communication”.

estava reverente. Nós estávamos dourados e felizes ao longo de todo o caminho para casa. [...] (BRYER et al, 2002, l. 212, tradução nossa⁵).

A seção em que a carta se encontra se intitula “*Third breakdown*” (“terceiro colapso”) em referência a uma das grandes crises que a levaram a ser internada. Nos anos 1930, o relacionamento se enfraquecia com o agravamento do alcoolismo dele e da saúde mental dela. Os Estados Unidos também entravam em um período difícil, a Grande Depressão: “Assim como o próprio país, foi uma década que os levaria a reavaliar a si mesmos e desenvolver recursos internos de caráter que haviam permanecido dormentes durante o boom dos anos 20” (BRYER et al, 2002, tradução nossa⁶).

O primeiro trecho em verso que se intercala à voz principal traz uma lista de procedimentos abortivos, finalizada por um parêntese, que detalha o quarto procedimento. A forma como se dispõe a lista — um gênero bem distinto do trecho anterior — se acomoda ao gênero lírico, de modo que cada método aparece em um verso e o detalhamento entre parênteses é dividido entre os dois últimos versos dessa estrofe:

método aspiração
 método dilatação e corte
 método cesariana
 método envenenamento por sal
 (o bebê recebe uma injeção de uma substância salina
 a pele fica queimada pelo elemento cáustico) (ROQUETTE-PINTO,
 2005, p. 85).

⁵ “You remember the roses in Kinneys yard —you were so gracious and I thought “he is the sweetest person in the world” and you said “darling.” You still are. The wall was damp and mossy when we crossed the street and said we loved the south. I thought of the south and a happy past I’d never had and I thought I was part of the south. You said you loved this lovely land. The wistaria along the fence was green and the shade was cool and life was old. —I wish I had thought something else— but it was a confederate, a romantic and nostalgic thought. My hair was damp when I took off my hat and I was safe and home and you were glad that I felt that way and you were reverent. We were gold and happy all the way home.”

⁶ “Like the country itself, it was a decade that would lead them to reevaluate themselves and develop the inner resources of character that had lain dormant during the boom years of the twenties”.

A impessoalidade da lista de métodos, característica do discurso médico, é abruptamente quebrada no verso iniciado por parênteses, quando o alvo dos procedimentos é designado como “bebê”, e não como feto. Além disso, a palavra bebê aparece no início do verso, o que muda a centralidade dos métodos abortivos para o alvo humano destes. Algo semelhante se repete no início do verso seguinte, iniciado com “a pele”, pois, mais do que o isolamento de um órgão atingido, como também é comum no discurso médico, o aspecto humano é imediatamente referido, pelo que foi explicitado no verso anterior. O resultado da leitura do segundo verso entre parênteses adquire maior brutalidade: “a pele [do bebê] fica queimada pelo elemento cáustico”. Há aqui também um ponto de contato com a biografia de Zelda Fitzgerald, a qual, em um dos muitos períodos turbulentos de seu casamento, provocou um aborto em sua segunda gravidez, pouco tempo depois do nascimento da primeira filha (MILFORD, 2013, p. 102). Esse ponto de contato traz à tona mais uma vez algo obscuro sob o verniz romântico e saudosista da enunciação de Zelda no poema.

A voz principal é retomada a partir da repetição da última frase que foi dita por ela: “*Ele é a pessoa mais doce deste mundo’ O muro úmido e forrado de musgo. A glicínia cobria a cerca, a sombra era fresca e a vida, uma coisa antiga*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, 85). O caráter de interrupção é reforçado pela repetição da última frase do trecho anterior, como uma insistência da falante em dar continuidade ao que dizia. Assim, a enunciação abarca as interrupções ao discurso como se fossem intromissões de estações de rádio, de tal modo que não funciona bem se lida de maneira independente. Há uma insistência em dizer, em continuar o raciocínio e se fazer ouvida.

O mesmo não acontece com os trechos em verso, que podem ser lidos de maneira autônoma, embora apresentem ligações semânticas com a voz principal. A fala entrecortada, gaga, interrompida, silenciada, é algo que já se apresenta em livros anteriores de Claudia Roquette-Pinto, tanto na temática quanto na estrutura sintática lacunar e na fragmentação do verso. Essa característica é apontada por Paulo Henriques Britto (2010, p. 40), embora ele reconheça que, em *Margem de manobra* (2005), o verso seja bem menos fragmentado e tenha maior integridade sonora em comparação aos livros anteriores.

A fragmentação da sintaxe, do discurso ou do verso são recursos bastante utilizados na lírica moderna, reveladores de uma consciência dos

limites da capacidade de comunicação da lírica e das poucas possibilidades de se chegar ao outro por meio da poesia. Ao mesmo tempo, também evidencia o esforço, ainda que vão, em se chegar a esse outro através da palavra poética, apesar do distanciamento que a lírica impõe. Trata-se de um distanciamento não apenas discursivo, pelo caráter performático da linguagem lírica, mas revelador de uma desconexão entre a criação e a fruição coletiva da poesia, tornada produto de consumo, coisa autônoma a que o poeta tenta restituir vida (ADORNO, 2003, p. 69).

Vale ressaltar que o caráter lacunar e rarefeito da dicção de Claudia Roquette-Pinto ganha ainda mais relevância quando se percebe como elemento estruturante na poesia escrita por uma mulher, já que a comunicação da mulher na sociedade tem sido historicamente desmoralizada, contida e mesmo criminalizada, como estratégia de desintegração de comunidades para o cercamento de terras nos primórdios da acumulação capitalista e na posterior manutenção da família e da propriedade burguesa, segundo argumenta Silvia Federici (2019, 49-52). A necessidade de contenção da maledicência e irracionalidade intrinsecamente associadas à voz da mulher é de tal modo estruturante que participa ainda hoje de uma “normalidade”.

Pela perspectiva de outras tradições culturais, essa “conversa fútil entre mulheres”, na verdade, surgiria de modo bem diferente. Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória — aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes — relativos a curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento dos homens. Rotular toda essa produção de conhecimento como “fofoca” é parte da desagregação das mulheres — é uma continuação da construção, por demonólogos, da mulher estereotipada com tendência à maldade, invejosa da riqueza e do poder de outras pessoas e pronta para escutar o diabo. É dessa forma que mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os relatos misóginos ou idealizados que os homens fazem delas (FEDERICI, 2019, p. 84).

Quando a fala de Zelda remete ao muro forrado de musgo e à cerca ornada de flores, procura recobrir o casal na redoma da memória. Para além dessa ideia de proteção, o muro e a cerca subjazem à ideia de contenção e de separatividade. A vida, designada como algo antigo, traz também nova desconfiança sobre o presente de quem fala. O vínculo harmônico com a natureza na enunciação se apresenta como índice de um paraíso perdido, o que remete a uma tradição da lírica romântica. Esse modo de expressão, que transmite uma unidade com o próprio gênio, com o outro e com a natureza, atesta, na verdade, uma cisão irremediável dessa subjetividade, conforme Adorno:

O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (ADORNO, 2003, p. 70)

As flores e pequenas criaturas do jardim aparecem ao longo de toda a obra de Cláudia Roquette-Pinto, especialmente no livro anterior, *Corola* (2000). O jardim evoca beleza, porém não se apresenta como refúgio ou enlevo espiritual. Segundo Simon e Dantas (2009, p. 226), em *Corola*, “as raras referências, a despeito de possuírem concretude imagética ou metafórica, dissolvem-se num processo de desestabilizações progressivas, de que a indeterminação sintática e a imprecisão anfíblica são o motor”. Os jardins de *Corola*, assim como a palavra e a poesia, remetem simultaneamente a encantamento e farsa, beleza e blefe, como simulacros instáveis e até perigosos, da mesma forma como se revela o jardim de “Os dias de então”.

A segunda interrupção da voz principal relata os efeitos de um bombardeio que atinge civis:

Bombardearam a cidade
com bombas de fósforo
os civis atingidos
pegavam fogo e corriam
para o rio e para o mar
(dentro d’água o efeito cessava)
mas assim que emergiam para respirar
seus corpos recomeçavam a pegar fogo
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p.85).

O relato remete ao domínio discursivo jornalístico, que poderia aparecer em uma nota de jornal, ou em uma chamada televisiva, ou radiofônica, com atualizações a respeito de uma guerra. A indeterminação do sujeito de “bombardearam” e a indefinição a respeito da cidade faz supor que poderia ser um trecho de um texto maior que trouxesse tais especificações, assim como se capta um pedaço de uma notícia ao mudar de canal na TV ou de estação no rádio. Se de um lado, ressaltamos, o caráter performático da linguagem lírica, aqui, os versos desprovidos de lirismo, reificados, se prestam à espetacularização da violência que se dá na difusão midiática. A imagem da combustão da pele, que apareceu no trecho anterior em verso, é retomada aqui em outro contexto e, portanto, funciona como elemento anafórico que conecta as enunciações.

O embate do corpo com uma violência abrupta vinda “de fora” já era uma tônica em *Corola* (2000). Havia uma permeabilidade entre o dentro e o fora do corpo e da casa, intermediados pelos elementos dos jardins. (SIMON, 2009, p. 217-218). Essa permeabilidade invasiva e a presença da violência se tornam mais explícitas e brutais em *Margem de manobra* (2005), que traz vários poemas com referências bélicas, com tiros — como em “Sítio” e “Em Sarajevo” — e bombas — como em “Azul”, “Na montanha dos macacos” e “Cidade bombardeada”, que abre a última sessão do livro.

O sentimento ambíguo de proteção e perigo e de falta de saída reverberam, portanto, não apenas no poema analisado, mas também nesses dois livros escritos no início dos anos 2000. Essas sensações e metáforas se projetam nos limites entre o corpo e o mundo, mediados pela pele, e entre a casa e a rua, mediados pelo jardim, a cerca e o muro. A especificidade dos embates dessa subjetividade nos leva a voltar o olhar para o modo como essas relações entre o público e o privado se dão na contemporaneidade, produzindo novas formas de sofrimento nos centros urbanos.

A busca por formas de morar que pudessem proteger da violência nos grandes centros motivou a proliferação dos condomínios, nos quais se organizou “um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade” (DUNKER, 2015), a salvo da violência exterior, provocada pela crescente desigualdade social. A promessa comum aos condomínios e aos hospitais psiquiátricos é a de “recuperação e reconstrução da experiência perdida” de bem-estar, proteção, prazer e liberdade. Essa promessa, que coincide em muitos sentidos com o que promete a poesia lírica,

conforme atesta Adorno (2003, p. 71), não só não se cumpre, como redundante em novas demandas e lacunas, produzindo “montagens compensatórias eventualmente baseadas na erotização da perda, no cultivo da fragmentação e do estranhamento corporal” (DUNKER, 2015). É esse o ponto de vista da voz que conduz o poema, que fala a partir do confinamento de um hospital psiquiátrico, procurando reconstituir a perda do prazer e da liberdade em companhia do amado.

Retomando a leitura do poema, a voz principal segue o relato de suas memórias, repetindo a frase anterior: *A vida, uma coisa antiga. Meu cabelo estava molhado. Você ficou reverente e eu soube que estava a salvo* (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85). Cria-se aí um vínculo insólito entre o discurso saudosista de Zelda e a brutalidade dos trechos em verso. A repetição de “a vida, uma coisa antiga”, sem a referência da elipse do verbo “era”, faz crer que “uma coisa antiga” se torne aí um aposto, reforçando ainda mais a ideia da obsolescência da vida diante de sua banalidade e instabilidade no tempo presente, para o qual a urgência das vozes em verso chama a atenção.

Há uma última interrupção da fala principal em prosa e segue-se mais uma sequência em versos, que também faz referência às características e efeitos de uma bomba, também de tom informativo, porém, predomina a tipologia expositiva:

depositado nos pulmões, nos rins,
o urânio 238
emite radiações alfa e beta
que causam, ao longo dos anos,
câncer nos indivíduos expostos
e anomalias genéticas
em seus filhos e netos
a vida média do urânio 238 é de 2500 anos
(ROQUETTE-PINTO, 2005).

Assim como, no primeiro trecho em verso, o foco eram os métodos abortivos e subitamente passa ao alvo humano desses procedimentos, aqui, o foco da exposição é o elemento urânio 238. O alvo humano só ganha maior atenção no verso “em seus filhos e netos”, em que a consanguinidade é retomada como vínculo de vida. Nos versos anteriores a este, o caráter humano é referido apenas metonimicamente (“depositado nos pulmões, nos rins”) ou anonimamente (“câncer nos indivíduos expostos”). No último verso

desse trecho, entretanto, a palavra vida é atribuída não ao ser humano, cuja sobrevivência foi prejudicada e encurtada por gerações a fio, mas à duração da atividade radioativa do urânio 238, muitíssimas vezes maior que a média de vida de uma pessoa. Vale lembrar aqui que, entre o final dos anos 1990 e a publicação de *Margem de manobra* em 2005, uma sequência de guerras então em curso pode ter motivado as referências bélicas no livro. Entre 1998 e 1999 aconteceu a Guerra do Kosovo na Iugoslávia; de 1998 a 2000, ocorria a guerra entre Eritréia e Etiópia; entre 1999 e 2000, as guerras do Congo, a segunda guerra da Chechênia; a guerra do Afeganistão, iniciada em 2001; e a do Iraque, iniciada em 2003.

A fala de Zelda Fitzgerald é retomada uma última vez, com a repetição da expressão “a salvo”, quando a conexão entre os discursos já fica mais evidente, ainda que seja em negativo. Em todos os trechos, nenhuma vida está a salvo, nem mesmo na memória idílica que a enunciadora transmite saudosamente ao seu marido: “*A salvo, nós dois. Felizes, dourados, enquanto atravessávamos a rua, no caminho de volta para casa*” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 86). O retorno à casa remete, como foi dito, a uma ideia de resgate de uma condição anterior de refúgio, que parece bem distante de ser possível no presente da enunciação. O gênero que lhe dá suporte, conforme mencionamos, revela traços da tradição epistolar burguesa, que se prestava ao exercício espiritual e intelectual, uma forma de distinção social. Também o lirismo da fala de Zelda, em que sua subjetividade se projeta na natureza e na pureza de sentimentos que compartilha com o amado, revela a realidade social de que se aparta e que procura negar:

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens, que se propagam desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 89).

As vozes dos trechos em verso, cujo endereçamento é mais amplo, reforçam o sentido subterrâneo da voz principal, a desumanização contra a qual reage. Ainda que não se destinem à voz em prosa, os trechos em verso dialogam com ela em um plano mais amplo, testemunhado pelo leitor como

audiência (SERMET, 2019, p. 265-266). Os ideais de proteção e conforto, repetidos com alguma insistência, ficam suspensos a cada interrupção, reforçando no leitor a ideia de que algum perigo espreita a estabilidade do discurso do eu lírico. Isso se nota mesmo sem sabermos que Zelda escrevia a carta para o marido confinada em um hospital psiquiátrico entre sessões de eletrochoque.

A conformação alternada do poema coloca em oposição dois eixos enunciativos que remetem à clássica dicotomia entre alma e corpo, indivíduo e sociedade. Historicamente, a desumanização do corpo, em oposição à soberania da mente, faz parte da ideologia iluminista que, no início da Revolução Industrial, demonstrava o funcionamento do corpo humano e suas partes como uma máquina e suas engrenagens. Era trazida, para o âmbito individual, a soberania do Estado sobre o corpo social, justificando, assim, a exploração do corpo pelo trabalho assalariado nos primórdios do sistema capitalista⁷. Trata-se de uma ideologia profundamente arraigada até hoje, dentre as que mantêm esse mesmo sistema em movimento.

No poema, os trechos em verso transitam entre a máxima coisificação do corpo — alvo de uma lista de “métodos”, ou aglomerado anonimamente em grupos de “civis” ou “indivíduos” — e lapsos como chamar o feto de “bebê”, ou de mencionar os graus de parentesco das vítimas da radiação. A humanização aparece nesses atos falhos inconsistentes com a impessoalidade desses discursos e, por meio do choque, apontam para a desumanização a que a voz de Zelda tenta resistir.

⁷ Silvia Federici afirma em *Calibã e a bruxa*: “A concepção de que o corpo era algo mecânico, vazio de qualquer teleologia intrínseca — as virtudes ocultas atribuídas ao corpo tanto pela magia quanto pelas superstições populares da época — pretendia fazer inteligível a possibilidade de subordiná-lo a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis. [...] Para Descartes, existe uma identidade entre o corpo e a natureza, já que ambos são compostos das mesmas partículas e ambos atuam obedecendo às leis físicas uniformes postas em marcha pela vontade de Deus. Desta maneira, o corpo cartesiano não apenas se empobrece e perde toda a virtude mágica; na grande divisória ontológica que institui Descartes entre a essência da humanidade e suas condições acidentais, o corpo está divorciado da pessoa, está literalmente desumanizado” (FEDERICI, 2017, p. 253-254).

4 Considerações finais

No poema “Os dias de então”, cujo título aponta tanto para o passado rememorado na carta de Zelda Fitzgerald, quanto para uma contemporaneidade, pela possibilidade de leitura como “os dias de agora”, observamos uma realidade íntima em choque com realidades exteriores, aparentemente alienadas entre si. As fronteiras entre a intimidade subjetiva e o mundo exterior se aguçam pela distinção dos gêneros e do teor de cada discurso, que se entrecruzam e se amalgamam por meio de inesperadas referências entre as vozes. Isso é possibilitado pela configuração do poema como monólogo dramático, por meio do qual a enunciação principal assume uma instância lírica e dramática, ao ser deslocada de uma carta para o poema, de modo que o endereçamento não se restringe a Scott Fitzgerald, mas “constitui uma maneira de apelar ao leitor, tomado como ouvinte e convidado a se integrar em uma configuração enunciativa aberta” (SERMET, 2019, p. 265). Assim, o leitor passa a constituir-se como audiência da cena evocada pelas memórias da voz principal, é instado a realizar as conexões com as demais vozes à medida que se inteira delas e é impactado pelos choques que provocam.

O lirismo da voz de Zelda Fitzgerald se fundamenta no refúgio em dias melhores, como os “de então”, embalado pela linguagem envolvente e o cenário acolhedor. O malogro dessa promessa de felicidade, embora já cristalizada nessa “vida antiga”, é ressaltado pelas demais vozes em verso, impessoais e reificadas, que interrompem e cerceiam a voz principal. O estranho diálogo que se encena no panorama amplo do poema não se estabelece com respostas, mas se dá por meio de instabilidades formais — trechos antilíricos em verso e uma voz lírica em prosa. Além disso, traz à tona a historicidade e o desconcerto de muitas vozes e corpos desumanizados, entre os quais uma mulher, insistentemente, fala. Encontramos aqui uma redução estrutural de uma ausência sistêmica de saídas para questões sociais contemporâneas mais amplas, que se veem adensadas na perspectiva da voz e da vivência de uma mulher. Talvez pelo gesto poético que resulta de dar voz — ou vozes —, que o monólogo dramático se projeta como importante recurso da poesia de autoria feminina hoje. Isso figura como um tema que ainda precisa ser mais investigado, através da análise individual e comparada de poéticas femininas na atualidade.

Referências

- ADORNO, T. W.. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. Apresentação. *In*: ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Claudia Roquette-Pinto por Paulo Henriques Britto*. Col. Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BRYER, Jackson R. et al. *Dear Scott, Dearest Zelda: The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*. Nova York: St Martins Press, 2002, paginação irregular.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. Sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia, Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 84, p. 112-128, dez/fev, 2009/2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2015.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FITZGERALD, F. S. *O Grande Gatsby*. Tradução: Vanessa Barbara. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2011.
- FITZGERALD, F. S. *Tender is the night*. Nova York: Scribner Book Company, 1995.
- FITZGERALD, Z. *Esta valsa é minha*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2021.
- LACLOS, C. *As relações perigosas*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2012.

MARCUSCHI, Luís Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2020.

MILFORD, Nancy. *Zelda*. New York: Harper Perennial, 2013.

ROCHE-JACQUES, Shelley Jane. Uma introdução ao monólogo dramático. Tradução Carlos Cortez Minchillo. In: PILATI, Alexandre et al (org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Campinas: Pontes Editores, 2020.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Entre lobo e cão*. São Paulo: Circuito, 2014.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. Tradução Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. *Lettres Françaises*, São Paulo, Unifesp, v. 2, n. 20, p. 261-279, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/13565/8975>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Consistência de Corola, *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, 85, p. 215-235, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/TFhrSZMg85R3sdVRt8Kdngn/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 22 jul. 2021.

WOLOSKY, Shira. *The art of poetry: How to read a poem*. New York: Oxford University Press, 2001, paginação irregular.



Olhares distintos sobre Londrina a partir dos contos e crônicas de João Antônio

Different Looks on Londrina Departing from João Antônio's Short Stories and Chronicles

Eduardo Luiz Baccarin-Costa

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

eduardobaccarin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0459-0864>

Resumo: Nos quase cem dias que viveu em Londrina, João Antônio produziu contos e crônicas, que nos ajudam a entender melhor a história da cidade. Sua colaboração no jornal *Panorama* trouxe à tona uma Londrina bem diferente daquela que passava pelos olhos de seus cidadãos. Diferente do olhar dos narradores das obras do londrinense Domingos Pellegrini, João Antônio pintou um retrato nu e cru da cidade, de seus personagens e principalmente dos seus malandros e da prostituição, que acabou se tornando tão importante quanto o café na sua colonização. Flanando por Londrina, João conheceu e apreendeu significados dos desvalores e do pseudomoralismo da nossa classe “mórdia”. O presente artigo, com viés ensaístico, pretende mostrar olhares diferenciados sobre a Capital do Café, especialmente entre os anos de 1950 e 1970.

Palavras-chave: João Antônio. Domingos Pellegrini. Crônica. Conto. Londrina.

Abstract: In the nearly one hundred days in which he lived in Londrina, João Antônio produced short stories and chronicles that enable us to better understand the city's history. His collaboration with jornal *Panorama* shed light on a very different Londrina from the one seen in the eyes of its citizens. Differently from the views of the narrators in the works of the Londrina-born Domingos Pellegrini, João Antônio painted a bare and raw portrait of the city, its characters and especially its rogues and its prostitution that ended up becoming as important as coffee in its in years of settlement. Wandering aimlessly around Londrina, João learned and comprehended the meanings of the lack of values and pseudo-moralism of our “shitty/middle” class. This essay-leaning article aims to show different viewpoints on the Coffee Capital, especially between the years 1950-1970.

Keywords: João Antônio. Domingos Pellegrini. Chronicle. Short Story. Londrina

O ano de 1975 não foi fácil para Londrina. Num momento em que o discurso oficial propagava um crescimento inédito para o país, a economia da cidade foi duramente golpeada com a maior geadada da sua história. O evento climático dizimou dezenas de milhares de pés de café, a principal riqueza londrinense, não por acaso alcunhada de Capital Mundial do Café. Nas páginas policiais dos jornais, os londrinenses chocados acompanhavam o caso dos três jovens de classe média alta, acusados de cometerem estupro e bárbaros assassinatos. Entre os veículos de comunicação que registraram os dois fatos, acima mencionados, estava o jornal *Panorama*, um empreendimento do ex-governador Paulo Pimentel, que buscava oferecer outra fonte de informação além da *Folha de Londrina*, o mais tradicional jornal da região.

O jornal *Panorama* teve vida curta, ainda que marcado por uma linha editorial diferenciada e com bastante espaço para a cultura. Vinte meses, para ser exato. Entre os jornalistas que mergulharam na aventura patrocinada por Pimentel estava um jovem senhor, de meia-idade, autor de apenas um livro publicado e de alguns prêmios nacionais como contista: João Antônio.

O autor de *Malagueta*, *Perus*, e *Bacanaço* viveu em Londrina por somente três meses, ainda que seu contrato inicial com o *Panorama* previsse uma estada de, no mínimo, um ano. Engana-se, porém, quem imagina que João Antônio aceitou prontamente fazer parte da equipe do jornal como um desafio profissional. Deixar o eixo Rio-São Paulo era dar muitos passos atrás na sua carreira de jornalista e escritor, uma vez que estava completamente identificado com o Rio de Janeiro, cidade que adotara para viver desde o começo dos anos 1970, e preso às suas origens da periferia paulistana. Era difícil vir para uma cidade muito menor que essas duas capitais, com um movimento cultural insignificante e incipiente. Foi vencido pela quantidade de amigos que mergulharam no convite do grupo Paulo Pimentel. No seu artigo “Londrina de João Antônio”, publicado no jornal *Panorama*, em 9 de março de 1975, o autor descreve essas sensações e como cedeu à proposta:

Não, Londrina não. Fazer um novo jornal com aquela gente reunida em Londrina, não. Falassem Recife, Salvador, Estado do Rio, vá lá. Seria um jato de demência média, devagar. Compreensível ou considerável, batendo em cheio, de chapa, com a natureza e a coragem dos homens que estavam metidos na empreitada. (...) De comum tem sido necessário destrambelhar, extrapolar. Quando se pretende fazer alguma coisa ou existir. Gente assim: Miltainho, Narciso Kalili, Amiltinho de Almeida, ganham uma estranha capacidade de manobra. (...) Por um lado, obrigada a um corpo-a-corpo com a vida, como o que o capeta amassou com o rabo. E pode, nessas e outras enfiadas, enviar por perspectivas novas, forçar aberturas, buscar lances e

acabar fazendo um o Bondinho e um Ex. Compensação que vale o risco. Entendido. (...) (ANTÔNIO, 1975, p. 22).

Na cidade, João Antônio percebeu o quanto os malandros – personagens que habitam suas obras com frequência – foram decisivos para o progresso de Londrina, assim como a prostituição. Londrina, graças ao “ouro verde”, atraiu gente dos mais diferentes matizes. O dinheiro era abundante e fez a riqueza de muita gente. Logo, trouxe também cafetinas, rufiões e malandros que exploravam prostitutas e comerciantes para vender uma Londrina que misturava a imagem de um éden a Sodoma ou Gomorra (cidades bíblicas referência de devassidão e luxúria). Em Londrina, João Antônio apreendeu, como poucos, alguns aspectos da cultura e da formação do povo londrinense. Isso rendeu alguns textos saborosos em que se misturam crítica, ironia, sarcasmo, mas sempre com um toque de humor.

Londrina foi o berço do personagem Jacarandá, cujo perfil é exatamente o do malandro que procura transitar entre duas das maiores riquezas da cidade: o café e a prostituição. Num segundo momento, o malandro será também chamado de poeta, numa alusão de quão deslocada estava a arte e a cultura na terra do café, mesmo sendo uma importante voz de resistência. Jacarandá, de certa forma, é esse ser deslocado no mundo, mas resistente. No conto “Milagre Chué”, em que o personagem é apresentado ao leitor, João Antônio descreve Jacarandá e Londrina assim:

E só acordou debaixo de sacudidelas, em Londrina, norte do Paraná.
— É o fim da linha, companheiro. Acabou o conforto!

O coisada esfregou os olhos e deu com a cidade de terra roxa, forte, se impregnando em tudo, nos seus andrajos, no seu sapato molambento de saltos comidos, na sua barba de uma semana, no seu miserê e nos seus sonhos. Lembrou-se, esperançado, que aquela cidade era um Eldorado. Dinheiro gordo rodava à grande e solto, fácil, fazendo-se ali fortunas do dia para a noite. Catara, de ouvido, em suas andanças. A luz da esperança lhe brilhou.

Espreguçando os olhos sonados, batendo o pé vermelhão da roupa, o pinta agradeceu não estar numa cidade grande, decadente, madrasta, difícil. Fantasizou umas grandezas na cabeça, sorriu meio cínico para si mesmo, foi à vida. (ANTÔNIO, 2012, p. 249)

O personagem Jacarandá aparece em outros contos e crônicas, também, publicados no jornal *Panorama* e que, depois, fizeram parte do livro *Abraçado ao meu rancor*, um dos últimos de João Antônio. Por meio de Jacarandá, João Antônio exercita seu espírito flâneur, transitando por ruas que remetem às da periferia de Londrina. Em outros textos como “Os anos

loucos de Londrina”, é o próprio autor que flana por variadas regiões do município, trazendo pessoas conhecidas e desconhecidas que construíram a cidade em torno do café, da malandragem e da prostituição, mesmo com o presente real e o presente narrado da enunciação sendo distintos: o primeiro é a década de 1970, o segundo, 1950.

A figura do flâneur na literatura surge em 1830, no limiar do romantismo e início do simbolismo francês, em algumas obras de Charles Baudelaire. Porém, ganhará um status diferenciado, a partir dos anos 1920, com os estudos de Walter Benjamin e como condição para o espírito criador do romance surrealista. A figura do flâneur é aquela que vagueia e fotografa com o olhar e a memória a cidade, trazendo-a viva em seus detalhes, sejam eles agradáveis ou não, assim como as citações e o discurso transitam num texto, dando-lhe novos e diferentes olhares. Para Benjamin, é exatamente essa capacidade de registrar o não comum, o inusual que faz do flâneur uma figura sociológica e política no sentido mais amplo do termo.

O espírito de flâneur de João Antônio, assim como em vários contos sobre São Paulo, também passou por Londrina. Com este espírito, o senso de observação e a capacidade de captar detalhes da vida e da história, a partir do seu olhar sobre o pulsar das ruas, são bastante apurados. Nos seus contos e crônicas, é recorrente a menção às artérias do centro da cidade, especialmente aquelas “pra baixo da linha do trem” onde proliferavam malandros, prostitutas e mesas de sinuca. Nessa região também fica o Estádio Vitorino Gonçalves Dias, onde o Londrina Esporte Clube, time da cidade, manda seus jogos “menores”, mas que, até os anos 1970, era o reduto do Tubarão. O estádio também foi palco, por quarenta e cinco minutos, do futebol de Pelé. Naquele gramado, Jacarandá atua como árbitro de futebol:

A multidão ferve e grita. E o xinga de vagabundo a homossexual, ladrão e negro. Passando, naturalmente, por bunda-mole, imbecil, safado, arrombado, tratante, comprado e vendido. (...)

Metido no uniforme preto, certinho, brilhante, mangas compridas, o poeta do momento sua no pescoço, nuca, carapinha, sovaco, nas partes, nos nove buracos e nos quatro cantos do corpo. (...)

Jacarandá sopra o apito, os jogadores se colocam e o jogo começa. Cinco minutos, não mais, o público do Vitorino dá trégua ao herói, se voltando contra uma bandeirinha a quem atribui novas qualidades infamantes. Sexuais, na maioria. (...) Dissimularia. Escalado para apitar aquele jogo, conhecendo na pele a rixa Londrina-Curitiba, Jacarandá Camaleão acreditava – a princípio – na sua picardia e capacidade de manobra, (...) Acontece que em Londrina até os ventos são quentes. Inda mais, o povo-povo não lhe perdoava a cor. Mulato, o poeta tinha

pela frente noventa minutos de taxações violentas. Inda mais. Era encontro do Londrina contra a equipe forte da capital e o herói tentava compor com os dois lados, politicamente. Uma vela para Deus, uma vela para o capeta; uma vela para Deus, vela para o capeta; uma vela para Deus, uma vela para o capeta... (ANTÔNIO, 1975, p. 13)

Jacarandá é um excluído, um sonhador, um trabalhador braçal a quem a “fada da fortuna do café” não sorriu. Jacarandá é o porta-voz de um mundo que Londrina teimava esconder, o de uma pobreza sistêmica e oprimida por uma classe “médria” que se dá bem com o dinheiro do café e da cafetinagem. Renata Ribeiro de Moraes (2005, p. 176) vai mais além e diz que “Jacarandá é aquele que não tem possibilidade de melhoras porque nem possui uma casa para morar; ou aquele que por ser negro é motivo de esculhambação”.

Vivi quase toda a minha vida em Londrina, e ao ler a cidade pelos olhos de João Antônio, confesso que mergulhei num passado e pude visitar a minha própria história nesta terra vermelha cheia de tantos antagonismos que Jacarandá sente na pele. Mesmo em “Os anos loucos de Londrina”, no qual é evocada a cidade dos anos 1950, é impossível não ver a cidade na qual vivi com intensidade minha adolescência e juventude duas décadas depois.

Quando li, no conto publicado originalmente no *Panorama*, trechos como: “Um fazendeiro freta um avião da Varig, de Londrina para Porto Alegre, levando um amigo e uma mulher e ali ficam, à larga, gastando e vivendo. Por dez dias. Diana, Laura, Esperança, Dagmar, Cidica são as casas alegres mais ricas e famosas dentro e principalmente fora de Londrina” (ANTÔNIO, 2012 p. 66), não pude deixar de visualizar a zona do meretrício que proliferava para baixo da linha do trem, onde flanei sozinho e com poetas e amigos boêmios no final dos anos 1970. A própria referência à divisão da cidade, por estrato social, a partir da linha férrea também aparece em “Os anos loucos de Londrina”: “A cidade estava dividida em duas, a de baixo e a de cima, a que fica antes e a que fica depois dos trilhos dos trens, a zona e a família, a devassa e a bem comportada” (ANTÔNIO, 2012, p. 62).

Quando descreve, no mesmo texto, o centro da cidade, João Antônio esmiúça o quadrilátero central, especialmente o trecho entre as ruas Mato Grosso, Rio de Janeiro, Maranhão e a Avenida São Paulo, sentindo-se em casa. Explico: nessa região, próxima à rodoviária da cidade, proliferavam bares com mesas de sinuca e era um dos pontos preferidos pelas meretrizes de rua na parte “de cima da linha”.

Nessa mesma região, nos anos descritos por João Antônio em seus contos, havia a pensão Alto Paraná e o salão do “seo” Domingos. Nesses dois ambientes, o menino Domingos Pellegrini, filho do proprietário da

barbearia, ouvia histórias que mais tarde seriam contadas e premiadas na literatura brasileira. Narrativas como *Terra vermelha*, *O homem vermelho*, *Negócios de família* tiveram enredos, paisagens e personagens inspirados nas histórias ouvidas nesses lugares. Foi, talvez, a primeira vez que Londrina e o norte do Paraná foram cenários para vivências literárias.

Assim como João Antônio, Pellegrini mostra como o café trouxe riqueza, e, ao mesmo tempo, malandros e prostitutas. O romance *Terra vermelha*, lançado em 1998 e finalista do Prêmio Jabuti em 1999, ao contar a história de um casal de migrantes, mostra a Londrina dos anos 1940 aos anos 1960. Muito da cidade descrita por Pellegrini corresponde à Londrina de João Antônio. *Negócios de Família* conta a verdadeira saga de uma família para buscar um corpo no Mato Grosso e trazê-lo para Londrina em um Jeep. A terra vermelha de Londrina e suas figuras pitorescas saltam a cada capítulo do romance.

Mesmo em contos, Pellegrini mostra uma cidade bem similar à narrada por João Antônio. Em “Duas Cervejas”, conto incluído no livro *Paixões*, de 1983, dois ex-militantes da resistência à Ditadura encontram-se em um bar, numa tarde de chuva. Mesmo sem se referir exatamente à Londrina, não há como não enxergar, no ambiente do conto, o cruzamento entre a rua Borba Gato e a Avenida Bandeirantes, local onde ficava o Bar do Tio Mário, reduto étílico de jornalistas, produtores culturais e militantes de partidos de esquerda. Pellegrini era um desses frequentadores, e o estabelecimento era na esquina da rua onde nasci e vivi minha infância e pré-adolescência.

Em “Crime e Perdão”, conto que abre o mesmo livro, o ambiente lembra muito os corredores de escolas como o Colégio Vicente Rijo e Marcelino Champagnat. Este estabelecimento de ensino está abaixo da linha de trem, e fica no trecho em que João Antônio tanto descreve como região onde a sinuca, o sexo pago e a malandragem florescem à margem do dinheiro que o café dava a uma classe privilegiada da cidade.

Em *Meninos e meninas*, publicação de 1998, Pellegrini, no conto “Terraço”, narra uma conversa entre pai e filho. No terraço do prédio onde moram, começam a observar a cidade e o narrador revela como a prosperidade cafeeira não atingiu uma segunda geração de londrinenses. Ao contrário, como os filhos dessa classe média alta são alienados com coisas relativas à origem de sua condição social:

Ficam no parapeito olhando a cidade espetada de prédios, vendo plantações e vilas longe entre os prédios. O pai diz que, quando tinha

a idade do filho, não havia outros prédios em volta, dali se via um mar de café cercado a cidade.

– Um mar preto, pai?

– Verde, engraçadinho, cafezal para todo lado.

O filho pergunta que fim levou tanto cafezal, e o pai suspira com um gemidinho, dizendo que tudo muda na vida. É verdade, o filho suspira igual. (PELLEGRINI, 1998, p. 8).

Ao contrário de Pellegrini, João Antônio vê a cidade com um olhar muito mais sarcástico. Talvez até por se considerar um forasteiro na terra vermelha e por ter consciência da sua transitoriedade na cidade. Não se sentir com vínculos em Londrina o deixava com liberdade para apontar as feridas mal curadas e bem escondidas da classe “médria” local.

João Antônio nunca suportou a classe média, definindo-a como “médria”, mesmo convivendo com ela e, de certa forma, se comportando como tal. Seu lugar de fala, no entanto, era do favelado que, eventualmente, rompeu a bolha e conseguiu transitar por esse estrato social. Respeitá-la estava bem longe disso. Em palestra proferida na Unesp em 1994, e transcrita, na íntegra, na Revista Bula em 2013, João Antônio explica o seu asco pela classe média, a partir do seu espírito flâneur:

A minha formação foi uma formação realmente rueira. Eu sempre tive certa alergia consciente pelos saberes da classe média. Eu não me dou com classe média, quer dizer, hoje eu sou um pingente da classe média, sou carona. Evidentemente que eu me visto como classe média, moro como classe média, vivo de certa forma uma vida econômica de classe média, mas eu não consigo sentir não é, simpatia que esta talvez nunca vá sentir, mas não consigo sequer sentir um pouco de respeito pelos valores da classe média. É um problema meu, eu fui criado assim, com gente assim, não dá para pensar de outra maneira. (ANTÔNIO, 2013).

Esse asco pela classe média também aconteceu em Londrina. Nos quase cem dias vividos na Capital do Café, em 1975, João Antônio encontrou uma classe emergente e que, por conta da fartura proporcionada principalmente pelo café, se sentia influente mesmo em grandes centros. Num dos últimos contos publicados no jornal *Panorama*, João Antônio descreve uma festa de aniversário, em detalhes, da qual participou como um intruso. No desfecho da história, é convidado a se retirar do apartamento na área central de Londrina. Assim como na palestra proferida na Unesp, João também se sentiu deslocado no aniversário:

Não me sentia em casa. Havia um mal-estar, clima de peso. Não fosse a percussão do samba que os rapazes estudantes faziam, aquilo seria um encontro sem vibração, morninho e bem comportado, desses em que as pessoas não ousam sequer falar alto. Um festival da caretice classe média, o postigo bom tom da mediocridade de costumes importados, empostados. (ANTÔNIO, 2013).

Na narrativa, ele dá nome e endereço de onde aconteceu o episódio (apartamento 102, Edifício Alvorada, da Avenida São Paulo 482), nominando também sua proprietária e desafeta: Lourdes de Moraes. Esse era o estilo de João Antônio, especialmente quando seu nível de paciência tinha se esgotado. Dar “nome aos bois” dessa classe “mórdia” que se achava importante, mas que não passava de escada para os verdadeiros ricos.

Pellegrini também não suportava a classe média, especialmente a do centro da cidade. No seu livro *Notícias da Chácara*, fala, sem tristeza, da sua mudança do quadrilátero central para a periferia da cidade, e muitas vezes usa o sarcasmo para se dirigir a muitos daqueles que tiravam o seu sossego quando morava no calçadão central de Londrina. Em outra crônica publicada no *Jornal de Londrina*, ressalta a hipocrisia da Associação de Damas de Caridade que se reunia para chás em apartamentos luxuosos do centro, muitas vezes com a presença de um ou outro literato para abrilhantar seus encontros. Nesses eventos, realizados supostamente para ativar novas promoções da Associação, o que acontecia de fato era uma reunião social com quase nada de proveitoso.

João Antônio, até pela projeção do seu nome enquanto jornalista e autor emergente, conviveu com algumas figuras emblemáticas de Londrina, que ganharam destaque especial nas suas crônicas. Pioneiros, hoje homenageados com nome de importantes artérias, são descritos como homens de uma conduta nada ilibada em “Os anos loucos de Londrina”.

Figurões da cidade são objetos de críticas irônicas e sarcásticas. Outros, como o pitoresco jornalista João Milanez, são tratados com certa reverência, mas ao mesmo tempo com a picardia que caracterizava o pioneiro do jornalismo impresso londrinense. Milanez é fundador da *Folha de Londrina* e esteve à frente do jornal por mais de quarenta anos, vendendo-o posteriormente para o grupo do então banqueiro José Andrade Vieira. Catarinense de nascimento, o jornalista chegou à Londrina no início dos anos 1940 e, em 13 de novembro de 1948, começou seu jornal. Dono de um vocabulário próprio, Milanez cunhava determinadas expressões que repercutiram na cidade. Uma delas é exatamente o nome da crônica escrita por João Antônio sobre ele: “Desgracido”. A respeito dessa crônica, Moraes

(2005) salienta o quanto o autor foi perspicaz em captar cada detalhe de Milanez como se vê em:

Num espigão do centro de Londrina, defronte ao prédio de esquina da Empresa de Correios e Telégrafos, um pioneiro me é apresentado – João Milanez – com dois pesos ao mesmo tempo. É um pioneiro, um homem dos tempos bravos, heróicos do Norte do Paraná; é um homem conhecido e consagrado dentro do Paraná. Em Londrina, até os postes e as árvores o conhecem, que vem trabalhar a pé, deixando seu apartamento de andar todo (...) Alto, forte, 48 anos, sotaque catarinense carregado na voz cheia, gesticulando com as mãos enormes de dedos longos, nenhum fio de cabelo branco, abotoaduras de ouro nos punhos da camisa social de preço. (ANTÔNIO, 1975, p. 16-19).

João Milanez é um exemplo do comportamento desse estrato social, a classe média alta, com o qual João Antônio tinha uma relação muito complicada. Essa mesma classe “mérδια”, endinheirada graças ao “ouro verde”, é que dava as cartas na política da cidade. Até o final dos anos 1960, essa gente não permitia que quase nenhuma liderança evidentemente popular tivesse uma ascensão a ponto de se tornar vereador ou prefeito. João Antônio trata disso também em seu texto “Os anos loucos de Londrina”, quando menciona a figura de Ângelo Daniel, garçom da zona do meretrício londrinense:

E a zona quase elegeu um vereador. Ângelo Daniel, candidato do Partido Social Trabalhista, garçom da antiga Diana, hoje ainda como garçom do Versailles, em São Paulo, praticamente já estava eleito naquele começo da década de 1950, quando alguns cidadãos bem comportados ou temerosos da terra lembraram-se de botar um freio na situação. Afinal, eleger-se vereador um garçom de bordel poderia ir de encontro ao bom nome da cidade, já falada pela sua devassidão e excessos. Naturalmente debaixo do peso do dinheiro, Ângelo Daniel retirou sua candidatura. (ANTÔNIO, 2012, p. 68).

Aqui outra denúncia contundente contra a classe “mérδια” londrinense. A cidade, que fazia fama internacional com a rota de prostituição advinda do dinheiro do café, controlava a vida das “mulheres de vida fácil”. Agia com a hipocrisia típica da sociedade endinheirada. Registros da história de Londrina contam, por exemplo, que as prostitutas tinham, inclusive, horário para andarem pelas ruas por determinação do delegado de polícia, com aval da Câmara de Vereadores. Esse decreto é mostrado com sarcasmo e crítica tanto no conto supra como nas peças teatrais *Bodas de Café* e *ZYDrina*,

ambas de Nitis Jacon e encenadas pelo grupo *Proteu* na década de 1980, período em que a cidade comemorou seu jubileu de prata.

Décadas antes das putas tristes de Gabriel García Márquez ganharem suas memórias, João Antônio já contava a trajetória das prostitutas, especialmente as ludibriadas pelas cafetinas e pelos barões do café. As profissionais do sexo da região central revelam em seus olhares a não glamourização da chamada “vida fácil” que Londrina viveu na periferia da cidade, onde chácaras luxuosas abrigavam pessoas importantes das mais variadas regiões do Brasil.

Conta-se, por meio de variadas narrativas jornalísticas, o verdadeiro “intercâmbio de profissionais do sexo” estabelecido entre Londrina-São Paulo-Rio de Janeiro. Na crônica esportiva local, correu a notícia de que o goleiro Ado, reserva na Seleção Brasileira na Copa de 1970, teve sua transferência para o Corinthians, condicionada a uma convocação para a Seleção Brasileira, definida durante alguns copos de uísque, divididos entre o então técnico do escrete canarinho, João Saldanha, e o presidente do Londrina, Carlos Antonio Franchello. O fato teria ocorrido durante uma noitada na Nova Diana, boate-prostíbulo, mencionada algumas vezes na crônica de João Antônio, “Os anos loucos de Londrina”.

O texto de João Antônio, talvez até por sua função no Panorama, é uma perfeita simbiose de estilos. É inegável a presença de um texto rico de recursos literários em seus contos. Assonâncias, aliterações e metáforas grandiosas se misturam a técnicas evidentes da linguagem jornalística. O conto “Um dia no cais”, publicado na revista *Realidade*, em 1968, que depois fez parte do livro *Malhação do Judas Carioca*, de 1975, talvez seja o exemplo mais rico dessa imbricação de técnicas literárias e jornalísticas de João Antônio. A crônica “Os anos loucos de Londrina” não é exceção.

O ié-ié-ié grita e as guitarras elétricas esparramam-se pela rua, convidando a entrar. O cabaré come as horas, atraca os corpos, prolifera copos. Os meninos engraxates e os meninos vendedores de amendoim, ativos. Chamam o gringo. Engrolam a língua estrangeira, fazem micagens para apanhar um. As perninhas se mexem nas calças rampeiras, curtas: —Amigo. My friend. Come back! Vivem nos porões imundos com gente carcomida, enfiada lá. (ANTÔNIO, 1975, p. 147).

Histórias de gigoletagem não acabam, multiplicam – se, proliferam. Houve estranhos acordos e conluios neste triunvirato velhaco coronel – mulher – gigolô. Mulherengos empedernidos montaram casas e viveram nelas com três mulheres ao mesmo tempo. Uma dia, aqueles três foram

ao Cine Ouro Verde e, juntas, desentenderam – se, aprontaram um escarcéu e foram presas. Na delegacia, todas se diziam mulher do mesmo homem, um poderoso da cidade. Então, o delegado telefonou ao ricoço, pedindo orientação, explicando, querendo saber o que fazer. Do lado de lá do fio, a resposta veio rente: Bote, todas na cadeia que eu quero ver se me livro um pouco delas. (ANTÔNIO, 2012, p. 71).

No primeiro excerto de “Um dia no cais”, João Antônio usa a técnica jornalística para compor o cenário de cais e caos. As aliterações das palavras nasalizadas fazem uma metáfora sonora com a sirene policial, acrescentando várias sinestesias. O mesmo recurso está presente no segundo excerto de “Os anos loucos de Londrina”. A descrição do que acontece com as prostitutas, próximo da narrativa jornalística policiaisca, é toda marcada por sílabas nasais, quebrando exatamente na fala do coronel.

Esse narrador jornalístico-literário, contudo, não se detém à classe “mórdia”, aos malandros, às prostitutas e aos excluídos que habitam Londrina. João também adentra os corredores e o plenário da Câmara de Vereadores e com sarcasmo, irreverência e linguagem quase cinematográfica nos faz espectadores de uma sessão do legislativo londrinense. É um pequeno show de horrores o que se lê em “Está aberta a sessão”, publicada no jornal *Panorama*:

A sessão da Câmara de Vereadores marcada para as 20 horas começa com 15 minutos de atraso. Extra oficialmente, começou 30 minutos antes da hora atrasada na sacada do Edifício Municipal. Havia conversas à boca pequena e seria maldado ou inconseqüência lhes atribuir a qualidade de conchavos de última hora. Espera-se nos corredores com um mal espírito da bisbilhotice e do humorismo o prosseguimento da briga entre os nobres vereadores Milton Guimarães e Oswaldo Caldarelli que outra coisa não é conforme observadores maldosos senão a disputa da presidência da comissão de saúde. (...) Espera-se também uma denúncia séria de Milton Guimarães sobre a Codel, que está vendendo lotes (datas) de terra pública sem autorização da Câmara. Mais assunto firme: a poluição do Igapó. (...) A verdade é que ninguém está tomando conhecimento de coisa alguma no amplo salão mobiliado com madeira de lei e oferecendo conforto de ar-condicionado, além de água mineral gelada e bons cafés. Há movimento generalizado, conversas laterais, risos, fuma-se muito, fala-se abertamente, enquanto algum ilustre vereador está com a palavra. (ANTÔNIO, 1975, p. 6)

Para entender o sarcasmo de João Antônio nessa crônica, é preciso contextualizar o ambiente e os personagens nela mencionados. O prédio da Câmara Municipal de Londrina, à época, era localizado na região central da cidade, na esquina da rua Santa Catarina com a rua Minas Gerais, onde hoje está instalada uma agência bancária. A menos de cem metros, estavam o Fórum Municipal – onde hoje é a Biblioteca Pública Municipal – e a Sede da Regional de Saúde. Todas essas referências colocam a saúde como próxima ao poder e, portanto, supostamente prioritária para a gestão municipal.

Milton Guimarães e Oswaldo Caldarelli, os vereadores mencionados na crônica, eram profissionais da saúde. Milton era médico, com um perfil de esquerda, filiado ao MDB. Sua campanha eleitoral foi marcada por desfiles do verdadeiro “pavão misterioso” que era o seu carro, um landau, com uma enorme placa colorida com seu nome. Milton nunca conseguiu se eleger vereador. Nas duas vezes que exerceu o cargo, ele assumiu em meios de mandatos de outros vereadores que se elegeram deputados estaduais ou federais. Caldarelli era fiscal sanitário, com um perfil conservador, de direita, filiado à ARENA, e sempre eleito com denúncias de compra de votos. Durante um bom tempo, pairou sobre o edil, suspeitas de corrupção como contrapartida de liberação de licenças sanitárias e, mesmo assim, foi eleito três vezes consecutivas. Milton, mesmo sendo do campo progressista, era um legítimo representante da classe “mórdia”. Caldarelli, ao contrário, era oriundo da periferia com passagens pelo time de futebol da cidade, e conseguiu, via cargos públicos “furar a bolha” e ingressar nessa mesma classe “mórdia”. Também por isso, ambos representavam o asco de João Antônio por determinados setores da sociedade.

Conhecendo esses detalhes, fica mais saborosa a descrição do ambiente feita por João Antônio. Uma “microrrealidade” dos plenários do legislativo nacional, como se vê hoje em dia graças especialmente à internet e à TV. Em 1975, data da crônica, apenas duas das nove emissoras de rádio locais mantinham setoristas na Câmara Municipal além dos dois jornais impressos.

Mesmo usando uma linguagem bem característica do jornalismo político, João Antônio passeia pelo legislativo captando algumas essências que só mesmo quem convive naqueles corredores é capaz de decifrar. Porém, sempre é bom lembrar: o autor viveu muito pouco tempo em Londrina para

assimilar tanto. Isto é outra marca do seu talento diferenciado tanto para o jornalismo como para a literatura.

A experiência de João Antônio *em e com* Londrina é um exemplo de como quantidade e intensidade nem sempre caminham de mãos dadas. Quantidade de dias vividos num lugar ou com uma pessoa não é equivalente à intensidade deles. Viver apenas três meses na Capital do Café foi o suficiente para João Antônio extrair dela crônicas e contos marcantes e um expressivo personagem: Jacarandá. Em todos os seus textos, encontramos um misto de jornalismo e literatura, no qual retratos de Londrina foram descortinados. Muitos dos quais a história e a imprensa “oficial” faziam questão de colocar por baixo do tapete.

Diferente de Pellegrini, as narrativas de João Antônio revelam outra poesia *de e sobre* Londrina. Não a cidade bucólica, tradicionalista, mas sonhadora, e sim uma cidade na qual hipocrisia, arrivismo e pseudomoralismo caminham juntos com a história e com o crescimento da urbe. Suas assonâncias, aliterações e metáforas desnudam Londrina.

Minha experiência com jornalismo e literatura na cidade, desde o período que João Antônio viveu nela, me dá a percepção de que a Londrina de João Antônio é mais palpável, mesmo não sendo mais bonita, do que o lirismo, mesmo em textos políticos, de Pellegrini. Porém, creio que uma visão complementa a outra. As nuvens vermelhas que já foram cantadas por Arrigo Barnabé, outro londrinense, e as quais colorem o espaço de várias obras de Domingos Pellegrini, também deixaram menos cinza o céu da cidade transcrita, em tons reais, nas crônicas e contos de João Antônio.

O ano de 1975 não foi fácil para Londrina. Por outro lado, foi um ano em que a cidade pôde, sem vergonha, sair do seu casulo e assumir-se como sempre foi. Cosmopolita, universitária, mas reacionária e conservadora. Talvez pela presença e textos de João Antônio, 1975 tenha se tornado um ano mais leve, apesar de todas as tragédias que aconteceram na terra vermelha.

Referências

ANIBAL, Felipe. Londrina de João Antônio: a classe mérdea. *Revista Eletrônica Doc.londrina*, Londrina, PR, fev. 2013. Disponível em: <http://doclondrina.blogspot.com/2013/02/londrina-de-joao-antonio-classe-merdia.html>. Acesso em: 18 dez. 2020

ANTÔNIO, João. *Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida (Um dia no cais). In: ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1975a, p. 141-151.
- ANTÔNIO, João. Desgracido, *Panorama*, Londrina, 9 mar, Edição Histórica (Aventura), Ano I, n. 1, p. 16- 19.
- ANTÔNIO, João. Está aberta a sessão. *Panorama*, Londrina, 14 mar, 1975, Ano I, n 6.
- ANTÔNIO, João. Londrina de João Antônio. *Panorama*, Londrina, 9 mar, 1975, Edição Histórica (Cidade), Ano I, n 1, p. 22.
- ANTÔNIO, João. Jacarandá – Ladrão!. *Panorama*, Londrina, Hoje, 17 mar, 1975, Ano I, n 9, p. 13.
- ANTÔNIO, João. Os anos loucos de Londrina. *Revista Helena - Secretaria Estadual de Cultura do Paraná*, Curitiba (PR), n. 1, out. 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- LEITE, Willian. As confissões de João Antônio. *Revista Bula*. Goiânia, 16 mar. 2009. Disponível em: <https://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-penal-de-novo/as-confissoes-de-joao-antonio->. Acesso em: 8 jan. 2021
- MORAES, Renata Ribeiro de. João Antônio e seus pés vermelhos: a atuação do escritor e jornalista no jornal Panorama. *Patrimônio e Memória*, Assis (SP), v. 1, n. 1, p.165-179, 2005.
- PELLEGRINI, Domingos. *Meninos e meninas*. São Paulo: Ática, 1998.
- PELLEGRINI, Domingos. *Negócios de família*. São Paulo: Ática, 1996.
- PELLEGRINI, Domingos. *Os meninos*. São Paulo: Vertente, 1977b.
- PELLEGRINI, Domingos. *Paixões*. São Paulo: Ática, 1984.