



o eixo e a roda

Adilson Antonio Barbosa Junior	Ivânia Campgotto Aquino
Ana Heloíse Batista	José Roberto de Luna Filho
André Dick	Júlio Castañon Guimarães
Arthur Katrein Mora	Matheus Willian Migotto
Benito Petraglia	Mayara Peixoto
Bruna de Freitas	Miguel Heitor Braga Vieira
Eduardo Cesar Maia	Rogério Barbosa Silva
Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida	Tania Yumi Tokairin
Francisco Renato de Souza	Thiago Coelho Silveira
Gabriela Kvacek Betella	Tiago Miguel Stieven
Gerson Luís Trombeta	Vicência Rozilda Gomes Pinheiro
Gil Derlan Silva Almeida	

Augusto de Campos

O EIXO e a RODA

V. 31, N. 4, Out./Dez. 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-Diretor:** 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 Süsseskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORES: Gustavo Silveira Ribeiro, Márcia Regina Jaschke Machado, Paulo Bio Toledo

ORGANIZAÇÃO: Mario Alex Rosa

SECRETARIA: Seção de Periódicos (<https://www.lettras.ufmg.br/periodicos>)

Revisão: Djeinaba Kane Ba, Erick Yama, Gabriela Mendes Lira, Kevin Augusto Costa

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Sanchez, Lilian Souza, Luisa Rocha Vasconcelos

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
Seção de Periódicos, sala 2017
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

6 Apresentação

Mario Alex Rosa

DOSSIÊ: AUGUSTO DE CAMPOS

9 Não é um salto: Augusto de Campos e a construção da vanguarda

It is Not a Leap: Augusto de Campos and the Construction of the Avant-garde

Adilson Antônio Barbosa Junior

38 A poesia escrita/cantada: um diálogo entre Augusto de Campos, Caetano Veloso e música de vanguarda

The Written/Sung Poetry: A Dialogue between Augusto De Campos, Caetano Veloso and Vanguard Music

André Dick

66 Augusto de Campos: a voz do poema, as linguagens da poesia

Augusto de Campos: The Voice of the Poem, the Languages of Poetry

Rogério Barbosa Silva

84 Animaverbivocovisualidade (AV3) e intermedialidade em Augusto de Campos: uma análise de seus tvgramas e proposição de um novo tvgrama

Animaverbivocovisuality (AV3) and Intermediality in Augusto de Campos: An Analysis of Its Tvgramas and a Proposal of a New Tvgrama

Miguel Heitor Braga Vieira

Matheus Willian Migotto

RESENHA

- 106 GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LEBENSZTAYN, Ieda; SCHOEPS, Luciana Antonini. *Primeiras edições de Machado de Assis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*. São Paulo: Publicações BBM, 2022. 256p.

Benito Petraglia

VARIA

- 112 “O mais seguro é não julgar ninguém”: o tribunal do júri no conto *Suje-se gordo!* de Machado de Assis
“The Safest Is Not to Judge Anyone”: The Jury Court in the Story Suje-Se Gordo! by Machado de Assis

Tiago Miguel Stieven

Gerson Luís Trombetta

Ivânia Campgotto Aquino

- 138 Achaques de padres e opressão de proprietários: história social na narrativa em primeira pessoa em *Casa velha*, de Machado de Assis

Fathers’ Tantrums and Owners’ Oppression: Social History in the Narrative in the First Person in Casa Velha, by Machado de Assis

Gabriela Kvacek Betella

- 160 Musa impossível: desencanto e reencanto na sátira romântica de Bernardo Guimarães e Luiz Gama

Impossible Muse: Disenchantment and Reenchantment in Bernardo Guimarães’ and Luiz Gama’s Romantic Satire

Arthur Katrein Mora

- 188 A miséria da vida e a miséria da forma: uma análise das críticas de Álvaro Lins a Jorge Amado

Misery of Life, Misery of Form: An Analysis on Álvaro Lins’ Critics to Jorge Amado

José Roberto de Luna Filho

Eduardo Cesar Maia

- 205 (S)em nome do Pai: a escrita órfã de João Gilberto Noll
(No-)name of the Father: The Orphan Writing of João Gilberto Noll
Francisco Renato de Souza
- 228 Sofrimento e silêncio no piauí oitocentista: a representação feminina em *Vaqueiro e visconde*, de José Expedito Rêgo
Suffering And Silence In 19th Century Piauí: The Female Representation In Vaqueiro e Visconde, By José Expedito Rêgo
Vicencia Rozilda Gomes Pinheiro
Thiago Coelho Silveira
Gil Derlan Silva Almeida
- 245 A interação entre a poesia de Arnaldo Antunes e a arte infantil de Rosa Moreau Antunes no livro *As Coisas*
The Interaction between Arnaldo Antunes' Poetry and Rosa Moreau Antunes Children's Art in the Book As Coisas
Tania Yumi Tokairin
- 274 Tradição e ruptura: as mulheres no romance *Aurélia*, de Maria Benedita Bormann
Tradition and Rupture: Women in the Novel Aurélia, by Maria Benedita Bormann
Ana Heloíse Batista
- 291 Aproximações temáticas e estruturais em *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, e *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman
Thematic and Structural Approaches in O Homem (1887), by Aluísio Azevedo, and The Yellow Wallpaper (1892), by Charlotte Perkins Gilman
Mayara Peixoto
Bruna de Freitas
- 315 Uma biblioteca de escritor: A biblioteca de Murilo Mendes
A Writer's Library: The Library of Murilo Mendes
Júlio Castañon Guimarães



Apresentação

A poesia de Augusto de Campos pede para ser vista, ouvida e tocada. É quase uma festa para todos os cinco sentidos. Augusto de Campos desde o início, procurou dar à sua poesia diversos sons e sentidos. Coloriu-se as letras, outra hora usou Letraset, letra eletrônica, e, com a chegada de novos programas de computador, pôde ainda mais explorar as diversas possibilidades para composição dos seus poemas. Do papel à tela de televisão, ao videoclipe, aos hologramas e, hoje, na tela do computador, nos smartphones, Youtube, Instagram, porém sem jamais abrir mão do livro. Por tudo isso, lembrá-lo aqui nesse breve dossiê é continuar se comunicando com os cinco ou mais sentidos que a poesia pode provocar nos seus raros e fiéis leitores.

A edição atual da *O Eixo e a Roda* traz como destaque um dossiê em homenagem ao poeta da *Despoesia*. Os quatro ensaios procuram, cada um a seu modo, reforçar a diversidade e o diálogo de Augusto de Campos com outros campos da arte que não seja só a poesia. Mas, tomando como princípio Adilson Barbosa, seu artigo parte do início da trajetória do poeta concretista percorrendo seus dois primeiros livros: *O rei menos o reino* (1951) e *Poetamenos* (1955). Neles, Adilson se detém em analisar a condição relativa da negatividade do sujeito lírico em alguns poemas de Augusto de Campos. Já André Dick procura discutir as interrelações entre poesia e música, entre poesia e canção, e como esses dois gêneros se encontram nas poéticas de Augusto de Campos e Caetano Veloso. Acrescenta a esse diálogo a música erudita, a popular e a música de vanguarda contemporânea. Por sua vez, Rogério Barbosa reforça a importância dos sons na visualidade dos poemas de Augusto de Campos. Assim, os sons fazem sentido e confirmam a força rítmica nessa que é uma das poéticas mais plásticas da poesia brasileira. Por fim, Miguel Vieira se concentra em analisar os “TVGRAMAS”. Em seu artigo, reforça o quanto o som e a imagem se mesclam na composição dos poemas visuais de Augusto de Campos; mas não apenas isso, o autor “historiciza” as plataformas que esses poemas seguiram, mudando de suporte como do livro para clips, televisão, vídeo e Youtube. A essas análises somam-se os conceitos da semiótica francesa e americana.

Este breve dossiê, que celebra os 90 anos de Augusto de Campos, dá a ver, mas também a ouvir, uma crítica vívida a mostrar a diversidade de plataformas que ele vem experimentado até agora com sua poesia.

Por fim, nas suas seções *Varia*, a revista integra textos sobre autores e temas heterogêneos que perpassam o século XIX e XX, confirmando assim o tempo-espaço da literatura brasileira e contemporânea: de Machado de Assis, Luiz Gama, Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo a Jorge Amado, de João Gilberto Noll, José Expedito Rêgo a Arnaldo Antunes. Ainda nessa seção, duas escritoras menos conhecidas, com razão são lembradas: a brasileira Maria Benedita Borman e a estadunidense Charlotte Perkins Gilman. Se hoje os livros parecem migrar para o espaço virtual, o que dizer das bibliotecas físicas, onde milhares de livros ainda estão para serem tocados? É assim que Júlio Castañon no texto “Uma biblioteca de escritor: A biblioteca de Murilo Mendes”, nos revela a formação e trajetória de uma biblioteca de um dos maiores poetas brasileiros: Murilo Mendes.

Mário Alex Rosa

**DOSSIÊ:
AUGUSTO DE CAMPOS**



Não é um salto: Augusto de Campos e a construção da vanguarda

It is Not a Leap: Augusto de Campos and the Construction of the Avant-garde

Adilson Antônio Barbosa Júnior

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

barbosajradilson@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8253-0037>

Resumo: Este artigo realiza uma análise de poemas das obras iniciais de Augusto de Campos com o intuito de verificar a paulatina conformação de uma poética de vanguarda. Para os fins do presente estudo, consideram-se como iniciais as obras desse poeta anteriores ao início formal do movimento da Poesia Concreta, em 1956. O recorte compreende, assim, desde o livro de estreia *O rei menos o reino* (1951) até *Poetamenos*, publicado em 1955. Desse modo, busca-se avaliar como a pesquisa formal, o manuseio consciente da linguagem, os procedimentos composicionais inovadores, as temáticas e os motivos são empregados em trabalhos que antecedem a assunção explícita do posicionamento vanguardista.

Palavras-chave: poesia concreta; vanguarda; Augusto de Campos.

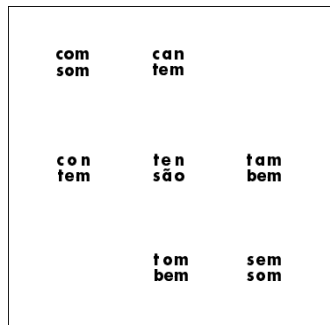
Abstract: This article brings an analysis of poems from the early works of Augusto de Campos aiming at the investigation of the gradual conformation of an avant-garde poetics. For that, the works prior to the formal beginning of the Concrete Poetry Movement in 1956 come into play. This approach covers from his first book *O rei menos o reino* (1951) to *Poetamenos*, published in 1955. Therefore, this article intends to assess how formal research, the conscious handling of language, the innovative compositional procedures, and the themes and motives are applied to works that come before the explicit adoption, by the author, of an avant-gardist attitude.

Keywords: concrete poetry; avant-garde; Augusto de Campos.

Em dezembro de 1956, aconteceu, em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, a Exposição Nacional de Arte Concreta, reorganizada, em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, onde ocuparia o saguão do Ministério da Educação e Cultura. Nas duas edições desse evento, os poetas do grupo

Noigandres expõem seus trabalhos ao lado de escultores, gravadores e pintores como Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, dentre outros. Quando da exposição, o grupo *Noigandres* era integrado por Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo. Além do grupo, participam da exposição os poetas Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar. Os poemas são expostos nas paredes, impressos em formato de cartazes. No evento, é lançado, com o subtítulo “poesia concreta”, o terceiro número da revista *Noigandres*, do qual Augusto de Campos participa com oito poemas, dentre eles, “tensão”¹ (Figura 1), que integra a série *Ovonovelo* e foi composto em 1956:

Figura 1 – “tensão”



Fonte: CAMPOS, 1979, p. 95.

O terceiro número de *Noigandres* é o primeiro a trazer os termos “poesia concreta”, embora Augusto já os tivesse empregado em um artigo no ano anterior: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*” (CAMPOS, 2006, p. 55).

Os poemas levados à Exposição Nacional de Arte Concreta – de que é exemplo “tensão”, fac-similado acima – ocasionaram, naturalmente, algum alvoroço e reações equivocadas. A revista *O Cruzeiro* noticiou o evento por ocasião da montagem no Rio de Janeiro. O título da matéria

¹ Esse poema, bem como a série *Ovonovelo*, passa a integrar, desde 1979, a primeira reunião da poesia de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia 1949-1979*, que utilizaremos para referências, tendo em vista a circulação limitada da revista *Noigandres*.

foi: “O rock’n roll da poesia”². Evidentemente não era uma avaliação por parte da crítica literária especializada, mas, justamente por tratar-se de uma revista de variedades, a reportagem é um bom exemplo da reação, na esfera pública, ao então incipiente movimento da Poesia Concreta. Na verdade, nem aqueles jovens, nem a poesia que expunham tinham muito a ver com *rock ’n’ roll*, e essa alusão continha o nítido intuito de atribuir rebeldia àqueles poetas. E, se neles era detectada rebeldia, o principal fator disso era o questionamento do verso como índice do objeto poético. Eis um trecho do sumário da matéria: “‘ABAIXO O VERSO’ é o grito de revolução que lançaram os jovens poetas concretos brasileiros, propondo ao mundo das letras uma nova linguagem poética: a poesia sem versos” (ANDRADE, 1957, p. 49). Pela ousadia e pelo ímpeto vanguardista, os poetas concretos acabam recebendo, então, o rótulo de rebeldes. Claro que em todo afã de ruptura – e a vanguarda sempre empunha a bandeira da ruptura – há rebeldia. A questão é que os diagnósticos dirigidos a essas rebeldias tendem a rebaixá-las para impedir, com reacionarismo, o debate.

A Poesia Concreta se insere dentre as chamadas neovanguardas de meados do século XX, nas quais a proposição de uma arte construtivista ou construtiva foi uma tendência importante e particularmente relevante no contexto brasileiro das décadas de 1950 e 1960. Daí falar-se de um “projeto construtivo”³ na arte brasileira daquele período. Para além do ambiente estritamente nacional, Ronaldo Brito (1977, p. 303) pontua que “[a]s ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960”. O ponto fulcral a destacar é que o movimento da Poesia Concreta não foi o fruto de um arroubo irrefletido ou de uma única e categórica ruptura. Desde o final de 1948, Augusto, Décio e Haroldo se reuniam com frequência para discutir e estabelecer parâmetros para a poesia que almejavam produzir. Nas palavras de Haroldo: “Estávamos testando ideias, discutindo coisas teóricas e discutindo a nossa poesia em termos de uma crítica interna” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1990, p. 329).

Foi também em 1948 que Augusto publicou o primeiro poema em jornal: “Fuga”, saiu no *Jornal de Notícias*, em 27 de junho daquele ano. A estreia em livro, entretanto, se daria em 1951, com *O rei menos o reino*, editado pelo próprio autor. Diferentemente do caso de Augusto, os livros de

² Ver ANDRADE, 1957, p. 48-49.

³ Ver AMARAL, 1977.

estreia de Haroldo (*Auto do possesso*, 1950) e de Décio (*O carrossel*, 1950) foram editados pelo Clube de Poesia, agremiação com a qual os futuros poetas de *Noigandres* romperam:

Éramos os três associados do Clube de Poesia, então dirigido por Cassiano Ricardo e dominado pela Geração de 45, mas frequentado por praticamente todos os poetas válidos de São Paulo [...]. Quando a direção do Clube passou para Menotti del Picchia, achamos que era a gota d'água e rompemos. Isso foi em 50. Meu livro, que se tivéssemos permanecido no Clube certamente seria editado por ele, ficou prejudicado e só veio a sair em 51, financiado às nossas custas. (CAMPOS, 2004, p. 13-14)

Essa ruptura não é irrelevante, e pode ter tido motivações não apenas estéticas, mas também políticas – esse é um aspecto que, para ser devidamente abordado, demandaria um trabalho de maior fôlego. No excerto acima, Augusto destaca que seu livro de estreia “ficou prejudicado e só veio a sair em 51”. E sai, pelo menos em parte, diferente do que seria se houvesse sido publicado pelo Clube, pois inclui um poema e uma seção do poema que dá título ao livro datados já de 1951. Esse livro de estreia, contudo, não é fruto de nova ruptura, não chega a ser um trabalho de vanguarda, embora possa prenunciar certas rupturas e possa ser visto como resultado de uma poética construtiva ou construtivista, se empregarmos esses termos em um sentido lato, por exemplo, com a mesma amplitude de quando denominamos “construtivo” ou “construtivista” um poeta como João Cabral de Melo Neto.

No entanto, se em *O rei menos o reino* o experimento não é evidente, tampouco se pode afirmar que, ao ser publicado, em 1951, esse livro tenha simplesmente se conformado a quaisquer tendências poéticas plenamente assimiladas à época. A recepção da primeira hora considerou-o “um livro extremamente perturbador e inquietante” (PIMENTEL, 1951, p. 5) e nele apontou “versos de um sabor estranho” (BAIRÃO, 1952, p. 9). Ao lado desse caráter de estranheza, a crítica de então também destacou, no livro de estreia de Augusto, outras características. Sérgio Milliet (1982, p. 111-112) sublinhou: “[s]ua invenção sintática é grande”; mas advertiu, porém: “[é] claro que se Augusto de Campos se repetir sem medida, o que hoje nos impressiona há de cansar-nos”. Já Reinaldo Bairão (1952, p. 9) chegou a considerar alguns versos de *O rei menos o reino* como sendo “de caráter positivamente experimental”. Hoje, dispondo da possibilidade de um olhar

retrospectivo, podemos afirmar que a poética de Augusto apresentaria um experimentalismo bem mais evidente em *Poetamenos*, escrito em 1953, o que, todavia, não implica negar a inventividade e o “sabor estranho” de *O rei menos o reino*. O receio, expresso por Milliet, de que Augusto pudesse se repetir não se concretizou – isso é algo que até mesmo um cotejo superficial entre *O rei menos o reino* e os livros posteriores de Augusto pode corroborar.

Em *O rei menos o reino*, a ideia de luta ou embate é tematizada implicitamente no poema homônimo. Na estrofe inicial, o sujeito poético afirma situar-se num deserto que também é arena, ou seja, espaço de luta: “Me situo lavrando este deserto / De areia areia arena céu e areia” (CAMPOS, 1951, p. 13). Nossa hipótese é a de que, desse labor e dessa demanda, resulta uma poética de vanguarda, nítida em *Poetamenos* (1953) e na obra subsequente de Augusto. Desse modo, o gesto de ruptura, que também é característico da noção de vanguarda, ocorre não como um impulso irrefletido ou como um arroubo, mas sim dilatado e reiterado como um permanente tensionamento, com o qual Augusto constrói e, no mesmo passo, questiona sua própria obra.

Augusto, numa fala de 07 de abril de 2015, trata desse amadurecimento gradual, que apontamos por oposição a um arroubo irrefletido. Na sessão de abertura da exposição *Augusto de Campos - objetos e poesia visual*, o artista multimídia Tadeu Jungle indaga ao poeta sobre a transição de *O rei menos o reino* para a poesia de *Poetamenos*. Ao responder, Augusto faz referência ao contexto cultural brasileiro na passagem da década de 1940 à de 1950, menciona a criação do MAM-SP e do MASP e a 1ª Bienal de São Paulo. Ressalta também que, nessa época, intensificou a convivência com artistas plásticos⁴, adquiriu mais conhecimento sobre música erudita e, por fim, conclui:

Tudo isso provocou uma revolução na minha cabeça. Então, entre *O rei menos o reino* e *Poetamenos* há uma série de poemas, que eu fiz, intermediários. Quer dizer, não é um salto. Parece [um salto] muito grande se se pensar só em *O rei menos o reino* e *Poetamenos*, que é de 1953, mas, nesses dois anos, aconteceu uma revolução. (CAMPOS, 2015)

⁴ Augusto menciona especificamente o conhecimento que travou, em 1952, ano em que sai a primeira *Noigandres*, com os artistas do grupo Ruptura – exemplifica com os nomes de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto.

A revolução a que Augusto se reporta ocorre, assim, não de um golpe, mas dilatada e envolvida pela pesquisa e pela produção constante de poesia. O que apontamos como um amadurecimento a partir de rupturas graduais passa por esses poemas que o autor, na fala acima transcrita, chama de “intermediários”: “O sol por natural” (1950-1951), “Ad Augustum per Angusta” (1951-1952) e a série *Os sentidos sentidos* (1951-1952), nos quais se notam diferenças tanto em relação a *O rei menos o reino* (1949-1951) quanto à posterior série *Poetamenos* (1953). Daí nos referirmos a uma tensão autocrítica permanente nas obras iniciais do poeta.

Para tratar do título do primeiro livro de Augusto, *O rei menos o reino*, pretendemos partir de uma observação feita por Antonio Risério (1989, p. 87), no ensaio “Formação do grupo *Noigandres*”. Ao abordar o livro de estreia de Augusto, o autor informa, entre parênteses: “título extraído de Kierkegaard”. Não há quaisquer outros dados, no texto de Risério, acerca da relação entre o título *O rei menos o reino* e a obra de Søren Kierkegaard. A ligação mais evidente entre a poesia de Augusto e o pensamento desse filósofo parece ser a noção de angústia. O tema é recorrente nos trabalhos do poeta, ao passo em que Kierkegaard é autor de um livro intitulado justamente *O conceito de angústia*. Mas é na obra de Kierkegaard sobre o desespero⁵ que encontramos uma passagem na qual a ideia de um rei sem um reino aparece explicitamente:

O eu é senhor em sua casa, como é costume dizer-se, absolutamente senhor, e isso é o desespero, mas é-o ao mesmo tempo aquilo que toma como satisfação e prazer. Mas um segundo exame convence-nos sem dificuldade de que este príncipe absoluto é um rei sem reino, que, no fundo, sobre nada governa; a sua situação, a sua soberania está submetida a esta dialética: que a todo instante a revolta é legitimidade. Com efeito, no fim de contas tudo depende da arbitrariedade do eu.

⁵ Citaremos essa obra de Kierkegaard a partir de uma edição portuguesa – Livraria Tavares Martins – que circulou no Brasil na década de 1940 e poderia ter chegado às mãos do jovem poeta Augusto de Campos. Essa edição vinha intitulada *O desespero humano: doença até a morte*. Na verdade, é esse subtítulo que corresponde ao título original em dinamarquês, *Sygdommen till døden* (1849), opção feita, por exemplo, pela edição da Penguin Books na tradução para o inglês: *The Sickness unto Death*. Essa mesma obra é também conhecida e editada com o título de *Tratado do desespero*, como é o caso da edição francesa pela Gallimard, *Traité du désespoir*.

O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e bater-se sempre contra moinhos de vento. Que brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc., atingem os domínios da fábula. E são de fato lendárias, sem nada por detrás. O eu, no seu desespero, quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema, de trama a tal ponto magistral, em suma, a glória de tão bem se ter sabido compreender. Mas o que isso significa para ele continua a ser um enigma; no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada. (KIERKEGAARD, 1947, p. 115-116)

Optamos por transcrever não apenas a sentença em que aparece a expressão “um rei sem reino” por julgarmos que todo esse excerto se presta a demonstrar uma relação da poesia de Augusto com o pensamento de Kierkegaard. O poema “O rei menos o reino”, que dá título ao livro, divide-se em sete partes. Na primeira delas, lê-se:

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
– Por milagre? de mão e palma e pele.

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.
(CAMPOS, 1951, p. 13)

Essa primeira parte do poema é composta em decassílabos, regularidade formal destacada por Milliet (1982, p. 111): “[n]ão desdenha o poeta o verso metrificado. Dispensa a rima porém, pelo menos a rima na concepção tradicional. Em compensação aprecia as aliteraões e tira partido das assonâncias”.

No primeiro verso, chama atenção a grafia de “Angústia” com a inicial maiúscula, o que aproxima essa palavra de um nome próprio e também acentua a similitude com o nome do autor, Augusto – similitude que é retomada, explicitamente, em “Ad Augustum per Angusta”. Essa “Angústia”, no caso, é oposta a “um não de pedra”, pois o verso afirma que a angústia rói esse “não”. No entanto, o segundo verso revela que, ao corroer o “não de pedra”, a angústia digere a si mesma: “Digere sem saber o braço esquerdo”. “Angústia” e “não de pedra” integram, desse modo, um mesmo corpo; na verdade, um mesmo sujeito, que não é outro senão o próprio sujeito poético, o qual se posiciona no embate entre a “Angústia” e o “não”: “Me situo lavrando este deserto / De areia areia arena céu e areia”. O fazer poético – “lavrando este deserto” – dá-se, portanto, na “arena” em que se chocam a “Angústia” e o “não de pedra”.

A partir dessa tensão entre a “Angústia” e “um não de pedra” – que são opostos, mas, ao mesmo tempo, compartilham um corpo –, julgamos pertinente uma leitura em diálogo com o excerto que trouxemos da obra de Kierkegaard. A nosso ver, há, no poema de Augusto, um princípio construtivista – indiciado já na primeira estrofe pelo verbo “lavar” – que se opõe, como um “não de pedra”, a uma subjetividade que, angustiada, forceja por se expressar: “roendo um não de pedra”. O sujeito poético quer construir uma poesia em que essa subjetividade angustiada não se manifeste. No entanto, como, nos termos de Kierkegaard (1947, p. 116), esse rei “sobre nada governa”, aquele princípio construtivista está em permanente disputa com a angústia expressiva do eu: “a sua situação, a sua soberania está submetida a essa dialética: que a todo instante a revolta é legitimidade”. Isto é, a qualquer momento – ou, a qualquer estrofe ou verso – há o risco de que a subjetividade angustiada se revele e, com isso, subverta a soberania do construtivismo que pretendeu suprimi-la. Daí Eduardo Sterzi (2006, p. 25) afirmar que “é dever do leitor, se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar”.

A segunda estrofe introduz a figura do rei sem reino: “Este é o reino do rei que não tem reino”. O “reino” assume aqui um estatuto dúplice: pode referir-se tanto ao eu do sujeito poético quanto ao poema que esse sujeito lavra – constrói. Mas a solidez desse constructo não é soberana: “tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada”, conclui Kierkegaard (1947, p. 116). Ou, como no verso subsequente: “E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra”. A palavra “algo”, índice daquilo que pode ameaçar a arquitetura do poema, vem isolada, entre meias-riscas, como a evitar – num quase prenúncio da materialidade do signo defendida pela poesia concreta – que esse “algo” se aproxime ou toque o restante do poema. “Algo”, no caso, proveniente de uma subjetividade angustiada que se manifesta e, assim, desfaz a “firmeza de rocha” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116) do poema.

Vale observar que a pedra, nesse poema, se apresenta em oposição à expressão de uma subjetividade angustiada. No terceiro verso da estrofe que ora comentamos, a pedra é identificada ao sujeito poético: “Esta é a pedra feroz que se faz gente”. Essa identificação é, contudo, gradual, ou mesmo construída, na sequência do verso: “pedra” (mineral), “feroz” (animal) e, por fim, “gente”. É a pedra que “se faz” gente, na mesma ética construtivista que é expressa no verso subsequente: “– Por milagre? de mão e palma e pele”. A alusão a “milagre” pode ser lida como uma ironia dirigida à ideia de inspiração, à qual se contrapõe a noção de trabalho e esforço construtivo presente em “de mão e palma e pele”. Por outro lado, o terceiro verso sugere também que o processo de construção do poema traz à tona uma subjetividade, isto é, à medida em que o poema é arquitetado, ele se mostra tanto como produto de um rigor construtivo – “Esta é a pedra feroz” – quanto como expressão subjetiva: “que se faz gente”.

Na terceira estrofe, o verso inicial confirma o estatuto ambíguo que atribuímos ao termo “reino”, referindo-se tanto ao poema, como vimos na segunda estrofe, como ao próprio eu do sujeito poético: “Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos”. E no verso seguinte a soberania desse rei é já posta em xeque neste paradoxo: “Soberano de mim: O-que-fui-feito”. Conforme Kierkegaard (1947, p. 116), o eu “quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema”. E, de modo análogo, o sujeito poético enuncia: “Soberano de mim” – “senhor em sua casa” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115) –, mas, por outro lado, já não se cria – como em “pedra feroz que se faz gente” –, e, sim, é feito: “O-que-fui-feito”. Os versos que fecham essa estrofe definem

esse *soberano*: “Solitário sem sol ou solo em guerra / Comigo e contra mim e entre meus dedos”. Esses dois últimos versos da terceira estrofe podem ser lidos de maneiras variadas e, assim, o sujeito precariamente soberano é definido de modo instável. Essa definição pode abranger todo o terceiro verso – “Solitário sem sol ou solo em guerra” – e, então, o sujeito é privado de sol e também privado de um solo que esteja em guerra, como poderiam estar os territórios de um soberano. Por outro lado, a conjunção “ou” pode ser lida na acepção alternativa e, desse modo, “solo em guerra” passa a ser uma outra definição desse sujeito. Esse sujeito é um “solo em guerra” e luta, ao mesmo tempo, a seu próprio favor e contra si mesmo: “Comigo e contra mim”. E, na ambiguidade do fecho desse verso – “e entre os meus dedos” – leem-se tanto o “autodomínio” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115), o controle daquilo que se tem bem seguro nas mãos, quanto a precariedade desse mesmo autodomínio, similar ao domínio que se pode ter sobre algo como a areia, que escapa por entre os dedos: “no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116).

A quarta e última estrofe se abre em tom conclusivo – “Por isso” –, como a deprender uma consequência daquela precariedade enunciada na estrofe anterior: “Por isso minha voz esconde outra”. Há uma voz que o sujeito poético reconhece como sua, como fruto de um suposto autodomínio, mas a soberania precária que esse sujeito exerce não impede que essa voz reconhecida esconda outra. E, como “a todo instante a revolta é legitimidade” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115), essa segunda voz também não é estável: “Que em suas dobras desenvolve outra”. Em nossa leitura, essas vozes *outras* provêm daquilo que anteriormente denominamos uma subjetividade angustiada. O sujeito poético, em sua empreitada construtivista, desejaria suprimir essas vozes, mas reconhece-se incapaz: “rei que não tem reino”; “solo em guerra”; “[c]omigo e contra mim”. Desejaria suprimi-las por entender que nas dobras dessas vozes o “Canto” meticulosamente lavrado se desvanece em mero som: “Onde em forma de som perdeu-se o Canto”. O “Canto”, grafado com inicial maiúscula, é, assim, o poema que o sujeito constrói julgando seguir um princípio composicional que impede a expressão da angústia subjetiva – opondo a essa angústia “um não de pedra”. No entanto, “[q]ue brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! Encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa

firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc.” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115). Logo, o sujeito reclama “as honras do poema” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116), um poema que pode ser rigorosamente estruturado – como o segmento inicial de “O rei menos o reino”, composto em decassílabos e organizado em quatro estrofes de quatro versos –, mas, como um rei de precária soberania, esse sujeito poético tem um domínio limitado sobre o resultado de seu próprio esforço construtivo. Essa arquitetura rigorosa pode ser corroída pela angústia subjetiva que, ao se digerir, destece a “trama a tal ponto magistral” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116) do poema, desdobrando-a em vozes que o sujeito poético reconhece brotar de sua própria voz, mas que ele não pode prever – ou pré-ouvir, como sugere a reiteração do verbo “ouvir” em: “Que eu sei aonde mas não ouço ouvir”. Em suma, o sujeito não pode se prevenir quanto às dobras e redobras – angustiadas – que soarão em contraponto à voz que ele emprega para construir, objetivamente, o poema: o “Canto”.

No ensaio intitulado “Todos os sons, sem som”, Sterzi (2004, p. 105) destaca a relação entre a fragmentação de vozes e o “progressivo esvaziamento do sujeito lírico” presentes na obra de Augusto. Também Flora Sússekind (2006, p. 85) – a quem Sterzi faz referência – aponta, nos trabalhos iniciais de Augusto, a recorrência do desdobramento de vozes, bem como “de modos diversos de dialogização interna do poema”. Porém, como salienta Sterzi (2004, p. 105, grifo do autor), em *O rei menos o reino*,

[o] *eu*, se não mais impera, continua sendo o ponto em torno do qual o poema se organiza, o que é atestado pela frequência com que se utiliza o próprio pronome, além dos verbos conjugados na primeira pessoa do singular.

“O rei menos o reino” anuncia, assim, que a expressão subjetiva, nessa poética, se dá pela via estreita – angustiada – de uma poesia que se quer “de pedra”, isto é, construída. Tem aqui início o que Sterzi (2004, p. 105) chamou de “progressivo esvaziamento do sujeito lírico”. Tal esvaziamento, a nosso ver, é um viés das sucessivas rupturas internas que conformam o perfil vanguardista dessa poética. Trata-se, conforme afirmamos, de uma ruptura gradual, dilatada ao longo da obra de Augusto, mas que tem bases já nesse início. A via estreita da angústia aparece também no título do poema “Ad Augustum per Augusta” (1951-1952), que integra o primeiro número de *Noigandres*. Há também, em “Ad Augustum per Augusta”, intertextualidades com o poema “O sol por natural” (1950-1951), por meio de alusões a Solange

Sohl: “Mas a Solange eu lego”, no sexto segmento; “Sol longe” e “A bússola solange”, na penúltima parte do poema. “O sol por natural” é o trabalho de Augusto subsequente a *O rei menos o reino*. Foi escrito entre 1950 e 1951 e publicado em 1952, na *Noigandres I*. Trata-se de um poema em seis partes, inspirado na lírica provençal e que é antecedido da dedicatória: “Para Solange Sohl / *ses vezzer*” (CAMPOS, 1979, p. 32, grifo do autor). A expressão *ses vezzer* significa “sem vê-la” e costumava ser empregada pelo trovador que compunha em louvor de uma *domna* cuja fama lhe inspirava o fazer poético, mas que dele permanecia distante geográfica ou socialmente. Embora no momento de escrita do poema Augusto não o soubesse, Solange Sohl era, na verdade, Patrícia Galvão, a Pagu. No final da década de 1940, Pagu publicou poemas no suplemento literário do *Diário de São Paulo* sob o pseudônimo Solange Sohl. O primeiro desses poemas, intitulado “Natureza morta”, serviu de mote para que Augusto produzisse “O sol por natural” em homenagem à autora que ele desconhecia. Somente em 1963, por meio de um artigo de Geraldo Ferraz, Augusto soube que se tratava de Patrícia Galvão⁶.

Apesar de cronologicamente “O sol por natural” anteceder “Ad Augustum per Angusta”, é este o primeiro texto da *Noigandres I*. E é com esses dois poemas que Augusto participa, ao lado de Haroldo e Décio, do primeiro número da revista com o nome do grupo que os três, então, criam. A publicação do primeiro número de *Noigandres* marca uma alteração na trajetória dos três membros do grupo. Cada um deles já havia editado um livro de estreia e, assim entendemos, a passagem à publicação coletiva confere mais um teor vanguardista ao grupo. Gonzalo Aguilar (2005, p. 71, grifo do autor) assinala que

os poetas utilizavam a revista para mostrar sua produção mais recente e distinguir-se como um grupo em dissidência com o “Clube de Poesia” (associação que haviam abandonado pouco antes de iniciar a publicação). Diferentemente do que ocorreria com o formato livro, a revista reunia a produção dos três poetas de maneira *grupal* e abria a possibilidade de edições sucessivas com certa continuidade.

⁶ Augusto de Campos dedicou, ainda, a Pagu o perfilograma “Janelas para Pagu” (1974), além de organizar o livro *Pagu: vida-obra* (1982). Nesse livro podem ser encontrados o poema “Natureza morta” e o artigo de Geraldo de Ferraz a que nos referimos. Ver CAMPOS, 1982, p. 167-179.

E esse intuito de distinguir-se, apontado por Aguilar, realmente se cumpria. Em uma comparação extremamente sucinta, poderíamos recordar que o Clube de Poesia, entidade ligada à chamada Geração de 45, editava a *Revista Brasileira de Poesia*. O mero cotejo entre o título dessa publicação e o da revista *Noigandres* clarifica a postura mais cosmopolita – uma característica associada à vanguarda – do grupo formado pelos irmãos Campos e Pignatari. De um lado, um título que destaca a nacionalidade, de outro, uma misteriosa palavra em provençal, extraída de uma canção trovadoresca do século XII – de Arnaut Daniel – e repetida em um livro do poeta moderno Ezra Pound. Evidentemente que não negamos um certo teor de cosmopolitismo à Geração de 45 e ao conteúdo da *Revista Brasileira de Poesia*, que costumava também publicar traduções. Contudo, essa abertura não dispensava um crivo conservador por parte dos membros do Clube.

Portanto, com a criação do grupo e a edição da revista *Noigandres*, a publicação coletiva e a dissidência – características, no mínimo, indiciárias da postura vanguardista – tornam-se evidentes nessa etapa da formação do poeta Augusto de Campos. À época, Cyro Pimentel (1953, p. 9) escreveu sobre a *Noigandres I* no *Letras e Artes*, suplemento do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro:

É um livro difícil para o comentarista e para os críticos, porque são tantos os elementos de retorcimento léxico-semântico, que precisaria um estudo à parte antes de se comentar propriamente a sua essência lírica.

No mesmo artigo, Pimentel (1953, p. 9) vincula a noção de poesia de vanguarda aos autores de *Noigandres*. Já o jornal paulista *Folha da Manhã*, ao noticiar o lançamento da *Noigandres*, opinava quanto aos integrantes do grupo:

O fato de publicarem os seus poemas num só volume não significa, porém, que sigam os mesmos métodos ou tenham a mesma tendência. Ao contrário. São muito diferentes entre si e, principalmente, diferentíssimos dos outros elementos da sua geração. Mas têm uma constante: procuram uma poesia que seja de vanguarda mesmo quando reflua às fontes da língua. (NOIGANDRES, 1953, p. 3)

Conforme já destacamos, o primeiro trabalho apresentado na *Noigandres I* é “Ad Augustum per Angusta”, de Augusto de Campos. Trata-se de um poema metrificado, com tônica na sexta sílaba, dividido em dez

partes de extensões diversas. O título, como sublinha Sterzi (2006, p. 19-20), “é emblemático, condicionando a conquista da identidade à passagem pela constrição da angústia”. Também é o título que encerra o poema, no fecho da décima e última parte:

Deus-ó-deus, onde estou?
Em que lenda? Em que homem
Estou, Deus desusado?
Já cansei o meu nome.

Onde estou? – Em alguma
Parte entre a Fêmea e a Arte.
Onde estou – Em São Paulo.
– Na flor da mocidade.

Nenhuma se me ajusta.
Oh responder quem há-de?
Arte, flor, fêmea ou...? AD
AUGUSTUM PER ANGUSTA (CAMPOS, 1979, p. 47)

Lê-se, nessas estrofes, o tormento na conquista da identidade – de que fala Sterzi. O próprio nome do poeta é dessacralizado: “Já cansei o meu nome” – augusto, isto é, sagrado. Não há resposta divina (“Deus-ó-deus”, “Deus desusado”), nem da poesia, da natureza ou do erotismo: “Arte, flor, fêmea”. E a única resposta possível (“ou...?”) passa pela angústia: “AD / AUGUSTUM PER ANGUSTA”.

Nesse ponto, vale retomar o pensamento de Kierkegaard. Para esse pensador, a angústia é formadora, e, por isso, ele afirma que “aquele que aprendeu a angustiar-se corretamente aprendeu o que há de mais elevado” (KIERKEGAARD, 2011, p. 168). A categoria da angústia é, assim, um elo sólido entre o poema publicado na *Noigandres I* e o trabalho de estreia de Augusto, *O rei menos o reino*. Também a figura do rei aparece em “Ad Augustum per Angusta”:

E se ao espelho digo:
– Quem sabe onde é o rei?
– Amigo, amigo, amigo,
Ignoro e não sei (CAMPOS, 1979, p. 47).

É significativo que o sujeito poético indague ao espelho, ou seja, à sua própria imagem; e, ainda, que indague “*onde é o rei?*” e não “*quem*” o seria. Significativo porque, no excerto de Kierkegaard que trouxemos, é dito: “O eu é senhor em sua casa, como é costume dizer-se, absolutamente senhor, [...]. Mas um segundo exame convence-nos sem dificuldade de que esse príncipe absoluto é um rei sem reino” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115). O eu é equiparado à casa, um local onde não reina. Daí a resposta que, no poema, o espelho oferece: “Amigo, amigo, amigo, / Ignoro e não sei”.

É indispensável sublinhar, no entanto, que nesse poema de abertura da *Noigandres I* a referência ao grupo é emblemática, sobretudo porque a reunião dos poetas nos parece interligada à noção de vanguarda. O grupo é referido, nomeadamente, no quarto segmento de “Ad Augustum per Augusta”: “A Haroldo, Augusto, Décio” (CAMPOS, 1979, p. 44). Além disso, na estrofe acima transcrita, a palavra “amigo” é enunciada três vezes. Conforme já aduzimos, a reunião dos três poetas em um grupo correlaciona-se à ideia de dissidência. Nas duas estrofes que compõem o terceiro segmento do poema fica delimitada a fronteira entre as afinidades e as incompatibilidades:

Aos que me entram a cor
 Dos olhos, deixo sobre os
 Olhos ao meu dispor:
 – Amos. Atos. Cros. Obros⁷.

Aos mais, em não os vendo,
 Sem mais, sempre oferecendo
 O óbulo dos meus ombros:
 – Um sacudir de escombros? (CAMPOS, 1979, p. 44)

A primeira estrofe trata das afinidades, daqueles que são para se manter por perto, à vista: “sobre os / Olhos”. Já a estrofe seguinte alude àqueles a quem o sujeito poético dá de ombros, isto é, não atribui muita importância: “oferendo / O óbulo dos meus ombros / – Um sacudir de escombros?”.

⁷ Esse verso parece ser uma recriação de “amos, atos. obdos.”, fórmula que costumava constar das correspondências comerciais como despedida. Assim, por exemplo: “De V. S., amos. atos. obdos”, isto é, “De Vossa Senhoria, amigos atentos e obrigados”.

Percebe-se, portanto, uma dicção combativa, mas ainda discreta. E que se torna mais ácida e explícita no sétimo segmento do mesmo poema:

Nisso não cogitastes,
Heróis de suplemento:
Vossas letras e artes
Apodrecem no Tempo.

A vós, tempus tacendi⁸.
Deixo aquilo que tendes.

Deixo-vos as luvas
Da vaidade. Deixo-
Vos as sanguessugas
Gordas do Sucesso (CAMPOS, 1979, p. 45).

O tom de combate e dissidência fica, assim, bastante nítido. E daí também fica claro o motivo pelo qual esse poema foi escolhido como texto de abertura do primeiro número de *Noigandres*, ainda que “O sol por natural” fosse cronologicamente anterior. Em *Viva vaia* (1979), onde já não vigora o propósito de apresentação de um grupo, e sim o de reunião de uma obra poética, é adotada a ordem cronológica e “O sol por natural” (1950-1951) precede “Ad Augustum per Augusta” (1951-1952).

Os versos poderiam dar ensejo a uma leitura que neles apontasse uma crença teleológica ou a valorização, pura e simples, do novo: “Apodrecem no Tempo”. No entanto, há outra possibilidade de sentido. Em nossa leitura, o tempo é ali indicado não como um fator unívoco, isto é, cuja passagem aniquila necessariamente o valor de tudo o que deixa de ser novidade. Ao contrário, parece-nos que o tempo é convocado, no poema, como um julgador ou uma condição para um julgamento mais justo, em que eventuais condições de privilégio ou de evidência – “Heróis de suplemento” – não mais subsistam. Uma leitura teleológica não levaria em conta, por exemplo, o fato de que o nome do grupo e da publicação remete à lírica provençal. Na introdução de *Verso, reverso, controverso* (1978), Augusto expõe um posicionamento que parece servir, retrospectivamente, a uma leitura dessas estrofes que ora comentamos: “O antigo que foi novo é tão novo como o

⁸ Tempo de calar.

mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo” (CAMPOS, 1978a, p. 7). De qualquer modo, é possível afirmar que “Ad Augustum per Angusta” põe em destaque um traço vanguardista na poética de Augusto, tanto pela estreita relação desse poema com a criação do grupo *Noigandres* quanto pela dicção dissidente e combativa que nele é adotada.

Na cronologia da produção do poeta, entre “Ad Augustum per Angusta” – publicado, a exemplo de “O sol por natural”, na *Noigandres 1*, em 1952 – e *Poetamenos* (1953) – publicado na *Noigandres 2*, em 1955 –, situa-se a série de poemas intitulada *Os sentidos sentidos* (1951-1952), que não fez parte de nenhum dos cinco números da *Noigandres*, editados entre 1952 e 1962. *Os sentidos sentidos* fica na verdade inédita no Brasil até o lançamento da reunião *Viva vaia*, em 1979. Foi, contudo, publicada no exterior em 1973, na revista *MAIO: International Poetry Magazine*, nº 1, editada pelo poeta português Alberto de Lacerda, em Londres, com apoio da Boston University. Recentemente, em 2018, foi lançada uma reedição especial da obra, em publicação conjunta da Selo Demônio Negro (São Paulo) e da Tipografia do Zé (Belo Horizonte).

Os sentidos – audição, olfato, paladar, tato e visão – são o mote do poema que dá título à série *Os sentidos sentidos*, de Augusto. Não estão contrapostos à linguagem, e sim intimamente ligados a ela, a começar pela ambiguidade do título, em que “sentidos” pode referir-se às percepções sensoriais e, também, à noção de significado. Além disso, em toda a série *Os sentidos sentidos* é recorrente o jogo semântico, por meio do emprego de palavras-valise e do plurilinguismo. Por exemplo, no primeiro segmento do poema “Os sentidos sentidos”:

A língua: a lânguida rainha melancálica
enrolada em seu bathbreathbanho palatino,
a sempitépida, a blendalmolhada e alqueblându-las
cobras corais como cópulas de oravoz. (CAMPOS, 1979, p. 56)

Na sequência de correspondências aos cinco sentidos, essa primeira estrofe refere-se ao paladar. Mas esse é apenas um dos sentidos – semânticos – possíveis. No poema, “língua” tem, obviamente, o significado anatômico, evidenciado pela referência ao palato e pelo erotismo dos versos. Mas tem também a conotação de idioma, cuja potencialidade é explorada por meio

da invenção semântica multilíngue. As estrofes subsequentes remontam, respectivamente, ao tato, à audição, à visão e, por último, ao olfato:

Flairar: claras narinas grânulos smelluftolor
 plumas de sopro atmenalento ex hausto lento.
 Aspir, expir, inspir, suspir. Ar. Flairar:
 Softflores. (CAMPOS, 1979, p. 56)

O arranjo semântico é, aqui, ainda mais complexo. Para mencionar algumas possibilidades apenas dos dois primeiros versos, temos: o termo “Flairar”, que pode ser decomposto em *flair*, “olfato”, no inglês, e “atmosfera”, no alemão; funciona, também, como uma contração da forma verbal *fly* com o substantivo *air*, respectivamente, voar e ar, no inglês, e *ar*, do português. A conotação de voo, dada por *fly*, reflete-se em “plumas”, no segundo verso. Já o significado de *flair*, no alemão, desponta, em português, na intrincada “atmenalento” em “sopro atmenalento”. Possivelmente: sopro lento na atmosfera amena. No final do primeiro verso há ainda a palavra-valise “smelluftolor”, em que se compartimentam *smell*, “cheirar” ou “aroma”, no inglês, *luft*, “ar”, no alemão, e “olor”, do português, que remete ao verso final da canção de Arnaut Daniel em que se buscou o nome do grupo: “olor de noigandres” (CAMPOS, 1978a, p. 53). O emprego de tais recursos composicionais tem grande relevância para o nosso intuito de averiguar a conformação de uma poética vanguardista no poeta estudado, pois evidencia a característica do cosmopolitismo, afim às vanguardas.

Seria possível apontar, na série *Os sentidos sentidos*, um certo tom solene, ainda que não predominante. No último poema da série, “O poeta ex pulmões”, esse teor de solenidade é neutralizado. Se falamos em neutralização é porque há, nesse poema, exemplos de termos solenes, mas a disposição do texto na página, a fragmentação dos vocábulos, a pluralidade de idiomas e a mescla com uma dicção informal rarefazem a solenidade:

niña

Voz)

be l

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la)

ten

(iña Voz veueta
d’or flúor
de vidr’
a l’afalac de l’

amor) e broso

plant’um

ouvido em seu jardim (CAMPOS, 1979, p. 60)

Sterzi (2004, p. 106) observa que “O poeta ex pulmões”

[p]oderia, se lhe fosse acrescentado o recurso da cor, integrar a série *Poetamenos* (1953), pois pronuncia-lhe todas as principais características: a fragmentação e fusão de palavras, o plurilinguismo, o argumento amoroso

Entendemos que também as menções a uma “niña / Voz”⁹ e a um “poeta um pequeno / petit petit petitlit / tle” (CAMPOS, 1979, p. 62) podem ser lidas em consonância com a subtração presente no título *Poetamenos*, e é nessa série que situamos os primeiros poemas explicitamente vanguardistas. Com *Poetamenos*, composto em 1953, Augusto participa da *Noigandres 2*, publicada em 1955. Em março de 1955, uma nota no jornal *Folha da Manhã* emprega esse campo semântico – “vanguardista”, “avançado” – ao comentar o lançamento da *Noigandres 2*:

⁹ Essa expressão pode remeter também à “Voz pequena”, que integra o poema “Fábula”, em *O rei menos o reino*. Ver CAMPOS, 1951, p. 49-53.

O segundo número de *Noigandres* – Quando, há algum tempo, os irmãos Augusto Campos e Haroldo Campos publicaram, juntamente com Décio Pignatari, um livro com esse nome transmitido por Pound, na verdade estavam realizando em trindade isolada uma obra vanguardista, de nova formulação poética. Atuou depois como veículo de propaganda, no bom sentido, de uma nova consciência estrutural do verso, o livro *A luta corporal*, de Ferreira Gullar.

Assim, se devemos a João Cabral de Melo Neto a primeira transformação radical do nosso fenômeno poético, não resta dúvida que por enquanto os experimentadores não empíricos continuam restritos numericamente, como no setor da física geral acontece com os estudiosos da desintegração nuclear. De forma que a publicação de *Noigandres*, que acaba de sair agora em seu segundo número, com trabalhos apenas dos irmãos Campos porque Pignatari se acha na Alemanha, constitui mais o lançamento de um prospecto desse laboratório do que apenas a apresentação de dois trabalhos avançados (NOIGANDRES, 1955, p. 2)

Ao falar em “prospecto”, a nota, que é de março de 1955, não deixa de ter um certo teor visionário, já que o número seguinte de *Noigandres*, o terceiro, já seria lançado na vigência do movimento da Poesia Concreto, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, no final de 1956.

Conforme observa Omar Khouri (2006, p. 25), *Noigandres 2* contém o “primeiro texto metalinguístico” da publicação – a *Noigandres 1* traz somente poemas. O texto a que Khouri se refere é exatamente o que introduz *Poetamenos*. Nessa espécie de prefácio de cunho programático, Augusto expõe a intenção de buscar, em poesia, um equivalente da melodia de timbres – “KLANGFARBENMELODIE” –, conceito criado por Arnold Schoenberg e utilizado pelo também compositor Anton Webern, a quem o poeta faz menção direta. Rogério Câmara (2000, p. 71) chama a atenção para o fato de que esse texto introdutório a *Poetamenos* se inicia com a conjunção alternativa “ou”, “sugerindo não só um deslocamento em relação a algo que já se havia proposto, como também o delineamento de novas perspectivas”. De fato, o texto se abre assim: “ou aspirando à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE / (melodiadetimbres) / com palavras” (CAMPOS, 1979, p 65).

Já o primeiro poema de *Poetamenos*, se lido em sintonia com o texto introdutório a que nos referimos, pode auxiliar na compreensão de princípios que regem todos os poemas da série. É o fecho desse poema, aliás, que dá nome à série. Na *Noigandres 2* (1955), e também na edição de *Poetamenos*

como livro independente em 1973, os poemas são todos apresentados sem título. Na reunião *Viva vaia* (1979), o índice remete aos poemas dessa série a partir dos primeiros ou dos últimos termos de cada um deles, como é o caso do poema inicial, “poetamenos” (figura 2):

Figura 02 – “poetamenos”

por
 suposto:
 'scanto
 eu
 rochaedo
 meu
 rupestro
 cactus
 ab
 rupt
 ao mar: us
 somos
 um unis
 sono
 poetamenos

Fonte: CAMPOS, 1979, p. 67.

Trata-se do poema cuja estrutura é a mais simples se comparada à dos demais que integram *Poetamenos*. Vem impresso em duas cores, mas há, no livro, a utilização de até seis tonalidades: as três cores primárias e as três cores secundárias, caso do poema “dias dias dias”.

Nossa leitura da série *Poetamenos* liga-se à abordagem que fizemos dos trabalhos anteriores de Augusto. O elo, no caso, é categoria da voz. Anteriormente, apontamos os diversos modos pelos quais a noção de voz aparece na poesia de Augusto: em conflito ou em sucessivo desdobramento; enfim, sempre em dualidade ou multiplicidade. Entendemos que essa multiplicidade se mantém em *Poetamenos*, mas é convertida em princípio composicional, conforme enunciado na referência a Webern no texto de abertura: “como em WEBERN / uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS,

1979, p. 65). Em *O rei menos o reino* diagnosticamos, por exemplo, uma voz que o sujeito poético reconhece como sua e a serviço de um princípio construtivo, uma voz que trava um embate com outras vozes, pertencentes ao mesmo sujeito, mas portadoras de uma expressão subjetiva angustiada e, por isso, incompatível com aquela ética construtivista. Em *Poetamenos*, a multiplicidade de vozes não é combatida, e sim admitida e até convocada em favor de uma temática de cunho erótico e amoroso. Construtivismo e angústia permanecem presentes na organização meticulosa dos poemas e na contenção angustiada – estreita – da expressão subjetiva. Essa contenção reitera a subtração presente no título *Poetamenos*, pois os poemas são compostos com poucos vocábulos, sílabas e letras. Como vimos anteriormente, há uma transição que não salta de *O rei menos o reino* para *Poetamenos*, mas perpassa por “O sol por natural”, “Ad Augustum per Angusta” e *Os sentidos sentidos*. A nosso ver, algo dessa transição pode ser lido no poema “poetamenos”.

O poema se inicia com a expressão “por / suposto:”, que possibilita ao menos duas acepções: o de algo que se situa embaixo, por baixo ou sob a superfície e o daquilo que é previamente tido por certo, ou seja, uma pressuposição. Segue-se “scanto”, que se oferece, também, a mais de uma leitura: pode tratar-se de uma contração da forma verbal “escando” – o verbo escandir na primeira pessoa do singular – com o substantivo “canto”. A elisão da letra “e” de “escando” se justificaria pela aliteração alcançada com o segundo “s” em “suposto”. Em “scanto” tem, portanto, numa única palavra-valise, o sentido de “divido o canto”. Mas, tendo em vista a natureza multilíngue dos poemas de *Poetamenos* – recurso já presente em “O poeta expulmões” –, é necessário apontar também a possibilidade de que “scanto” seja lido como a fusão de *scant* – escasso ou reduzido, em inglês – e canto, leitura que afina o termo com o título do livro.

Nas duas linhas seguintes vêm “eu / rochaedo”. A divisão em cores facilita ver a natureza dúplice desse eu, que tanto é “rocha” quanto “aedo” – a rigidez e a musicalidade. “[R]ochaedo” condensa, assim, o embate que detectamos desde *O rei menos o reino*: entre o princípio construtivo que articula o “Canto” “de pedra” (CAMPOS, 1951, p. 16) e a expressão subjetiva das vozes desdobradas. A mesma síntese se reflete em “rupestro”, que aglutina “rupestre” e “estro” – inspiração em meio às pedras. “[R]upestro”, por sua vez, qualifica *cactus*, cuja grafia se aproxima de *cantus*, do latim, e constitui-se, dessa maneira, uma metáfora para a poesia do sujeito poético em questão. As linhas subsequentes plasmam a transição. O *cactus*,

vegetação do ambiente árido – rupestre; “ab / rupt / us”, se lidas as sílabas em roxo da nona à décima primeira linha – passa “ao mar”. E vale notar a ocorrência do morfema “rupt”, de ruptura. Desse modo, o movimento se dá da aridez – rocha, rupestre, *cactus* – “ao mar”; e da suposição – “por suposto” – à superfície – “ao [nível do] mar”.

Mas o poema passa também do eu dividido – ou que escande o canto – ao nós (reunido): “us / somos / um”. O pronome *us* – nós, do inglês – funciona como índice dessa reunião que é dada como “um / unis / sono / poetamenos”. A palavra “sono”, destacada na penúltima linha e pela coloração em amarelo, nos leva a recuperar, novamente, o pensamento de Kierkegaard (2011, p. 45): “Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado”. Para o pensador, o sono esmaece o conflito inerente à síntese humana. De modo correlato, no poema em questão, o eu não perde o caráter plural – “us / somos” –, mas é uníssono na síntese expressa pelo *portmanteau* “poetamenos”.

Essa passagem do conflito à síntese correlaciona-se com algumas observações feitas pela crítica quanto a *Poetamenos*. Aguilar (2005, p. 296), por exemplo, defende que não há, em *Poetamenos*, “exoneração do sujeito”, como faria supor uma leitura que alinhasse esse livro ao Concretismo. Já Eduardo Sterzi (2004, p. 106) assinala que em “poeta ex pulmões” – de *Os sentidos sentidos* – “fica mais evidente que na série [*Poetamenos*] o nexo entre estilhaçamento da voz e esvaziamento do sujeito lírico”. E Sterzi (2004, p. 107) observa também: “[é] significativo que a fragmentação da voz, já no rumo de sua abolição, tome a forma intermediária de uma escrita coral”. A nosso ver, e com base na leitura que fizemos do poema “poetamenos”, as observações de ambos os críticos se ligam ao fato de que, nesse livro de Augusto, as vozes – dobras e redobras; dialogizações internas – estão menos em conflito do que submetidas ao princípio construtivo que norteou os poemas – nomeadamente, a *Klangfarbenmelodie* ou melodia de timbres. É da adoção desse princípio que decorre a “necessidade da representação gráfica em cores” (CAMPOS, 1979, p. 65), de que fala o texto introdutório em *Poetamenos*. Conforme sintetiza Antonio Sérgio Bessa (2009, p. 232, tradução nossa), “cores diferentes indicam timbres diferentes, enquanto o espaçamento entre as palavras e linhas dita o ritmo”¹⁰.

¹⁰ No original: Different colors indicate different timbres, while the spacing between words and lines dictates the rhythm.

Em *Poetamenos*, a organização espacial dos poemas se liga ao que posteriormente a Poesia Concreta postularia como uma escrita ideogramática¹¹. A noção veio aos concretistas por meio de Ezra Pound, que, por sua vez, a derivou de Ernest Fenollosa. O método interessou ao grupo *Noigandres* sobretudo pela possibilidade, ensejada pelo conceito de ideograma, de uma apreensão simultânea. Ao discorrer sobre *Poetamenos*, Claus Clüver (1981, p. 387) afirma que, nessa série, o arranjo espacial “contribui para a nossa inclinação de ver esses textos primeiro como imagens visuais”. O apelo visual dos poemas é certamente fundamental para o efeito de simultaneidade, mas a relação com a música não põe a perder essa potencialidade. Nuances da própria técnica de composição empregada por Webern sinalizam a simultaneidade. Bessa (2009, p. 223) destaca que “Webern dispersa as notas dentre os instrumentos”. Daí a “escrita coral” em *Poetamenos*, apontada por Sterzi (2004, p. 107). Isto é, daí a ideia de que as várias vozes – em várias cores – possam soar em coro, uníssonas.

Palavras, sílabas e letras são, em *Poetamenos*, submetidas não a um procedimento de fragmentação, mas de construção. O poeta parece buscar, no arcabouço da linguagem, a palavra como palavra (ou como parte para a formulação de palavras-valise), a sílaba como sílaba e as letras como letras, para que esse material integre os poemas. Dito de outro modo, trata-se menos de fragmentação do que do emprego, na escrita, de fragmentos ou de unidades significantes. Daí o caráter sintético que apresentam – e, por isso, remetem à noção de ideograma. Por exemplo, em “lygia fingers” (figura 3):

¹¹ No primeiro texto em que utiliza a expressão “poesia concreta”, em outubro de 1955, Augusto de Campos fala, ao comentar poemas de Haroldo de Campos, na conversão da “ideia em ideogramas verbais de som” (CAMPOS, 2006, p. 57).

Figura 3 – “lygia fingers”



Fonte: CAMPOS, 1979, p. 71.

Na impressão do poema são utilizadas cinco cores, a distinguir cinco vozes ou cinco timbres. Em 21 de novembro de 1955, “lygia fingers” foi interpretado, juntamente com outros poemas de *Poetamenos*, pelo grupo *Ars Nova*, no teatro Arena de São Paulo. Como observa Aguilar (2005, p. 288), “[a]ssim, refutavam-se as críticas centradas na impossibilidade de oralização dos textos”. Evidentemente a oralização de textos assim compostos é bastante difícil. Daí Bessa (2009, p. 226, tradução nossa) afirmar a ironia de que “*Poetamenos* tenha provado ser um trabalho tão difícil de desempenhar quanto qualquer das peças de Webern”¹².

Há palavras, nesse poema, em pelo menos cinco línguas: português, inglês, latim, alemão e italiano. A esse respeito, Marjorie Perloff (2013, p. 121, grifo do autor) afirma que “Augusto inventou uma poética multilíngue que antecipa, curiosamente, a poética ‘tradutória’ do século 21”. A temática central é a amorosa. O nome Lygia – referência à então namorada e futura esposa do poeta – permeia todo o poema, explicitamente ou aludido a partir das sílabas e letras do nome. O próprio Augusto argumenta que

¹² No original: *Poetamenos* has proved to be a work as difficult to perform as any of Webern’s pieces. Para uma aproximação específica entre “lygia fingers” e a obra de Anton Webern, ver CLÜVER, 1981. Nesse ensaio, Clüver busca mostrar “lygia fingers” como uma transposição de parte do Quarteto para violino, clarinete, sax tenor e piano, *opus 22*, de Webern.

a palavra *lygia* (nome próprio de mulher) era reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras (*felyna*) (*figlia*) (*only*) (*lonely*), para dar um efeito de ubiquidade à presença feminina, culminando na última letra do poema, *l*, que remetia como um *da capo* musical, circularmente, ao começo. (CAMPOS, 1978b, p. 67, grifos do autor)

O texto de Augusto se liga ao que anteriormente dissemos sobre o emprego dos morfemas e letras para a composição dos poemas em *Poetamenos*. Em nossa leitura, é menos relevante indicar que o nome “lygia” tenha sido fragmentado do que perceber que outras palavras – inclusive em outros idiomas – foram compostas com os mesmos elementos ou fragmentos gráficos e sonoros.

Quanto ao “l” ao final do poema, a que Augusto atribui um efeito circular, acrescentaríamos que esse fonema também compõe, com a linha anterior, uma sonoridade equivalente à da palavra *little* – pequeno, do inglês –: “lonely tt- / l”. É uma ocorrência similar à que vimos em “O poeta ex pulmões”: “o poeta um pequeno / petit petit petitlit / tle” (CAMPOS, 1979, p. 62, grifos nossos). A diferença é que em “lygia fingers” a grafia se dá com a letra “y”, reiterando o uso da sílaba inicial do nome “lygia”. A ausência do “e” final em “little” não gera um empecilho, pois o próprio fonema “l” gera a mesma sonoridade. As duas letras “t”, no final da penúltima linha, que poderiam ser tidas por mera fragmentação, mostram-se, portanto, coesas com o restante do poema. Assim, recupera-se, de certa forma, a voz presente em “O poeta ex pulmões”, que se soma à referência a “O sol por natural” em “so lange so”.

Ainda que a aparência dos poemas em *Poetamenos* não seja de desorganização, o emprego das unidades menores que palavras – ou seja, sílabas e letras – poderia sugerir aleatoriedade. Mas a observação atenta do modo como essas unidades se integram – formando palavras, constituindo sonoridades nada óbvias e referências internas à própria obra do poeta – revela que não há nada de aleatório na disposição do material. Por fim, podemos dizer que, em *Poetamenos*, há uma organização: ideogramática, pictórica, musical e verbal. Não como um fim em si mesma, mas como um recurso para dar determinada potencialidade aos poemas.

Ao nos debruçarmos sobre os poemas abordados neste artigo, procuramos evidenciar como os procedimentos composicionais adotados se alteram ao longo dos trabalhos incluídos no recorte proposto. Assim, podemos afirmar que, nos textos analisados, não há uma estabilização no

emprego dos procedimentos. A nosso ver, o que impede tal estabilização é um permanente tensionamento autocrítico que impõe, à obra de Augusto, sucessivas rupturas internas. É desse embate, no âmbito da própria obra, que resulta uma poética da vanguarda. Visamos, em nossa leitura, a pôr em destaque como, em cada caso, a experimentação se torna mais presente. De *O rei o menos o reino a Poetamenos* não houve um salto. E menos ainda se considerarmos o papel desempenhado por Augusto na Poesia Concreta como movimento artístico. Conforme recordam Décio e Augusto em entrevista:

Décio: A verdade é a seguinte: desde o momento em que nos conhecemos, em outubro de 48, até dezembro de 56, quando lançamos a poesia concreta, foram oito anos de preparação, apenas antecipados, muito isoladamente, pelos poemas em cores do Augusto, em 53 [...].
Augusto: Que já eram fruto de todo nosso debate, nossa conversa [...]
(CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1990, p. 329).

Nenhum fruto de simples arroubo, portanto. Nenhum milagre que não seja “de mão e palma e pele” (CAMPOS, 1951, p. 13).

Referências

- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMARAL, A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, L. E. O rock’n roll da poesia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 48-51, mar. 1957.
- BAIRÃO, R. O rei menos o reino. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1952. Letras e artes, p. 6 e 9.
- BESSA, A. S. Sound as subject: Augusto de Campos’s *Poetamenos*. In: PERLOFF, M.; DWORKIN, C. (Ed.). *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 219-236.
- BRITO, R. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 303-310.

- CÂMARA, R. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, A. *O rei menos o reino*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.
- CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.
- CAMPOS, A. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978b.
- CAMPOS, A. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, A. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAMPOS, A. Além do limite do verso. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 13-23, dez. 2004. Entrevista concedida a José Carlos Prioste.
- CAMPOS, A. Poesia concreta. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 55-62.
- CAMPOS, A. Augusto de Campos: objetos e poesia visual. São Paulo, 07 abr. 2015. Abertura da exposição na Galeria Paralelo. Vídeo on-line. Entrevista concedida a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle. Disponível em: <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em: 06 jun. 2015.
- CAMPOS, A. *Os sentidos sentidos*. São Paulo: Selo Demônio Negro; Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2018.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcelos. In: FERREIRA, C.; VASCONCELOS, J. (Org.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 317-364.
- CLÜVER, C. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems. *Comparative Literature Studies*. Urbana, v. 18, n. 3, p. 386-398, sep. 1981.
- NOIGANDRES. São Paulo, 22 mar 1953. Folha da Manhã, Seção Movimento Literário, p. 3.
- NOIGANDRES. São Paulo, 27 mar.1955. Folha da Manhã, Seção Movimento Literário, p. 2.
- KIERKEGAARD, S. *O desespero humano: doença até à morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. Porto: Tavares Martins, 1947.
- KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

KHOURI, O. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. *Facom*. São Paulo, n. 16, p. 20-33, jul-dez. 2006.

MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet: 1951*. 2. ed. São Paulo: Martins, EDUSP, 1982. (vol. VIII)

PERLOFF, M. Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira. In: PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 95-133.

PIMENTEL, C. O rei menos o reino. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov.1951. Letras e artes, p. 5.

PIMENTEL, C. O sol por natural. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8 fev.1953. Letras e artes, p. 9.

RISÉRIO, A. Formação do grupo *Noigandres*. In: RISÉRIO, A. *Cores vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 67-96.

STERZI, E. Todos os sons, sem som. In: GUIMARÃES, J. C.; SÜSSEKIND, F. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 95-115.

STERZI, E. Sinal de menos. In: STERZI, E. *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 9-29.

SÜSSEKIND, F. Coro a um: notas sobre a “canção noturnadabaleia”. In: STERZI, E. (Org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 48-91.



A poesia escrita/cantada: um diálogo entre Augusto de Campos, Caetano Veloso e música de vanguarda

The Written/Sung Poetry: A Dialogue between Augusto De Campos, Caetano Veloso And Vanguard Music

André Dick

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

andrehendick@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6951-4458>

Resumo: Este artigo pretende abordar o diálogo entre Augusto de Campos e Caetano Veloso, por meio de alguns poemas e determinadas canções, estendendo laços entre os campos da música e da literatura, também sob a influência do acaso de Stéphane Mallarmé, John Cage e Pierre Boulez. Com isso, é possível perceber a importância de estabelecer um elo entre poema e canção para a discussão de como diferentes meios podem se completar, atingindo os objetivos propostos não apenas pela poesia concreta, como também pela poesia contemporânea.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Caetano Veloso; poesia concreta; música popular brasileira; acaso de John Cage; Stéphane Mallarmé; Pierre Boulez.

Abstract: This essay aims to approach the dialogue between Augusto de Campos and Caetano Veloso, through some poems and certain songs, strengthening connections between the fields of music and literature, also under the influence of the chance of Stéphane Mallarmé, John Cage and Pierre Boulez. Therewith, it is possible to notice the importance of establishing a bond between poem and song to discuss how different areas might complete each other, reaching the intended purpose not only through concrete poetry, but also through contemporary poetry.

Keywords: Augusto de Campos; Caetano Veloso; concrete poetry; brazilian popular music; chance of John Cage; Stéphane Mallarmé; Pierre Boulez.

1. *Araçá azul* e acasos de John Cage e Pierre Boulez

Os sentidos de acaso encontrariam interesse, no século XX, na obra de dois músicos, que não foram só tocados pelo atonalismo de Schoenberg e, conseqüentemente, pelo abandono dos instrumentos musicais mais comuns, dedicando-se a uma coleta de sons em novas técnicas de produção, como também foram seus “alunos”. Um deles, Pierre Boulez, foi aluno de forma indireta, já que frequentou as aulas de Webern, continuador das experiências de Schoenberg. Boulez sonhou musicar *Un coup de dés* – o poema referencial para a teoria da poesia concreta criada por Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari – e dizia estar fazendo, em sua obra, o que Mallarmé apenas sonhara na literatura. O outro, John Cage, foi aluno da classe de Schoenberg, e, durante sua trajetória, musicou trechos de *Finnegans Wake*, de Joyce, e também quis, em certo momento, musicar o poema de Mallarmé:

O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contacto com *Finnegans wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente [...] dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘*Toute pensée émet un coup de dés*’. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1987, p. 30, grifos do autor)

O poeta francês chegou ao conceito de acaso por experiências emotivas em relação a suas inúmeras leituras (Baudelaire, Rimbaud) e à condição do seu filho falecido Anatole, um acontecimento determinante em sua vida. Ele não chega a apresentar uma conceituação dele no prefácio de *Un coup de dés*, mas nesse podemos identificar uma aproximação que tenta fazer entre música e literatura, em que os brancos da página e a tipografia servem como uma espécie de composição musical. O conceito de acaso pode ser entendido de maneira distinta, ampliado a outras áreas e situa essa espécie de condição humana entre o infinito e o finito, entre o que é fugaz e o que permanece, entre o que significa uma obra aberta ou fechada, e nisso pode-se imaginar que o leitor não entende tudo dentro de sua perspectiva, mas ela é aberta à incorporação de um mundo de leituras que o antecedem, inclusive a esta leitura que ele faz. É um conceito múltiplo e situado na perspectiva de que o mundo ao redor pode ser conduzido, sob diferentes

perspectivas, para uma criação, elemento que todos os artistas, em maior ou menor medida, possuem, principalmente esses dos quais trataremos para a proposta de diálogo traduzida aqui.

A obra de Mallarmé, por exemplo, ocupou a mente de Boulez e atraiu também Cage, sobretudo no que se refere à temática do acaso, intrinsecamente ligado às obras de ambos. A correspondência, afinal, indica os caminhos de cada um, ao esclarecer “a intensa amizade e a mútua admiração que houve entre os dois compositores até a hora em que os separou a divergência estética”, quando Boulez seguiu o “panserialismo ou serialização total dos parâmetros sonoros e para o aleatório controlado” e Cage “para a aventura do acaso e da indeterminação” (PEYSER apud CAMPOS, 1998, p. 157). Este serialismo está ligado à consciência de estrutura do poema de Mallarmé, ligada diretamente à música, no trabalho com as palavras e em sua seleção tipográfica, representando timbres e deslocamentos sonoros, como afirmam o próprio Mallarmé e Michel Butor.

É importante lembrar que, segundo Joan Peyser (apud CAMPOS, 1998, p. 154, grifo do autor), no livro *Boulez, composer, conductor, enigma*, Cage teria afirmado que, depois

de ter muitas vezes proclamado que não se poderia fazer o que eu queria, Boulez descobriu o *Livro de Mallarmé*. Era operação de acaso até o mínimo detalhe. Comigo, o princípio tinha de ser rejeitado; com Mallarmé, tornou-se subitamente aceitável para ele. Agora, Boulez promove o acaso, só que a sua espécie de acaso.

Não parece haver dúvida de que Boulez fazia muitas referências implícitas a Cage. Já no início de seu artigo, é possível ler:

Pode-se observar, atualmente, em muitos compositores de nossa geração uma preocupação, para não dizer obsessão, com o acaso. Pelo menos que eu saiba, é a primeira vez que tal noção intervém na música ocidental, e esse fato merece que nos detenhamos nele porque é uma bifurcação importante demais na ideia da composição para ser subestimada ou recusada incondicionalmente. (BOULEZ, 1996, p. 43)

Boulez continua referindo-se indiretamente a Cage, quando afirma uma influência da filosofia oriental. Boulez desconfia de que isso seja uma experiência, pois nela o indivíduo não se sentiria responsável por sua obra, “simplesmente se atirando por franqueza inconfessada, por confusão e por

alívio temporário em uma espécie de magia pueril” (BOULEZ, 1995, p. 43). Desse modo, o acaso aconteceria sem controle, embora sempre “no interior de uma certa trama estabelecida de acontecimentos prováveis, porque sempre é preciso que o acaso disponha de algo eventual” (BOULEZ, 1995, p. 46). O músico francês, dessa maneira, quer inserir o acaso na composição, o que, para ele, é uma “loucura útil” (BOULEZ, 1995, p. 47), e fazer com que eventos aleatórios sejam incorporados por uma composição mesmo indeterminada. Boulez crê que se pode “absorver o acaso instaurando um certo automatismo de relações entre as redes de probabilidade previamente estabelecidas” e, como consequência disso, o acaso começa a produzir iluminações guiadas por um sentido de criticidade, sob o “pragmatismo da invenção” (BOULEZ, 1995, p. 47). A liberdade do executante, para Boulez, “não muda absolutamente em nada a noção de estrutura” (BOULEZ, 1995, p. 47). Fazendo uma menção aberta à relação entre Cage e o universo oriental, ele escreve que se deve respeitar o que a obra ocidental tem de acabado, mas introduzindo a possibilidade do desenvolvimento da obra oriental. A visão de Boulez sobre o acaso se afirma e se nega, afirma-se e fracassa, ficando sempre equilibrado nesse fio entre o acaso totalmente indeterminado e aquele que valoriza uma estrutura preestabelecida.

Organizador das cartas trocadas entre os dois músicos, Jean-Jacques Nattiez observa: “Em certo sentido, Boulez deveria o serialismo total a Cage, e Cage o conceito de acaso a Boulez” (NATTIEZ apud CAMPOS, 1998, p. 153). Ou seja, enquanto Cage partiu para a indeterminação e para o acaso à luz do I Ching, Boulez seguiu a panserialização e a escolha aleatória. Difícil afirmar qual dos dois estava mais perto do acaso mallarmeano, ou seja, tanto o acaso de Mallarmé, incorporado ao universo literário como feixe de instigação criativa e seletiva, quanto o de Boulez remetem à ordenação de fatores, não seguindo tanto o caminho de Cage, que privilegia o acaso total.

Antes de chegar ao conceito de acaso, Cage era aluno de Henry Cowell e o já mencionado Arnold Schoenberg, recebendo aulas de graça deste último, com a condição de que dedicasse sua vida à música. Avesso à harmonia, teve esse impasse apontado por Schoenberg, que enxergava nisso um muro em qualquer carreira musical. Contrariando o mestre, Cage afirmou que devotaria sua vida a bater com a cabeça nesse muro, como Augusto de Campos lembra em “Cage: chance: change” (CAMPOS, 2020, p. 215). Ignorou, portanto, o dodecafonismo. Em 1937, Cage, como um

profeta, dizia: “enquanto no passado o ponto de discórdia / estava entre a dissonância e a consonância / no futuro próximo ele estará / entre o ruído / e os assim chamados sons musicais” (CAMPOS, 2020, p. 215).

José Miguel Wisnik lembra a história mais conhecida contada por Cage. O músico, certa vez, entrou numa cabine anecoica da Universidade de Harvard, à prova de som e escutou o som grave da sua pulsação sanguínea e o agudo do seu sistema nervoso, chegando à conclusão de que há som dentro do silêncio, mesmo num lugar isolado do ruído externo (WISNIK, 2001, p. 19). Numa de suas peças musicais mais famosas, *4'33* (1952), um pianista entra no palco, toma a postura de quem vai tocar, mas não toca nada. A “música” é feita pela tosse, pelo riso e pelos protestos do público, incapaz de esperar quatro minutos e alguns segundos em silêncio, sugerindo aqui a incorporação do acaso.

Ao mesmo tempo que criou uma obra musical instigante, Cage provocou, em seu *Silence*, em 1961, cinco anos depois do lançamento da poesia concreta no Brasil, um campo de diálogo com os poemas de Augusto de Campos do final da década de 1970 – os quais serão vistos mais ao final deste ensaio –, e ao longo das duas décadas subsequentes, marcado algumas vezes por um trabalho com a disposição tipográfica das palavras na página. *Silence* foi sua primeira e, não só em termos de conhecimento, mais importante obra (musical literária/literária musical) de John Cage. Ela resulta das experiências existenciais magníficas do músico e escritor, um mosaico anárquico musical, que investe em vários caminhos, partindo sempre da música para o pensamento literário, carregado de sentidos, com a aceitação do acaso. Por isso, “Conferência sobre o nada” e “Conferência sobre algo” podem tanto ser vistos como poemas sobre preparação de piano quanto como textos em prosa reproduzindo diálogos do cotidiano de Cage: contatos, amizades, por exemplo, vistos como o acaso em reunião. Conhecer a sua obra é lidar com uma nova percepção poética que, do mesmo modo que descende de poetas como Mallarmé e Ezra Pound, também provém de outros visualmente construtivos, como Guillaume Apollinaire e Cummings.

Durante anos, principalmente depois de se tornar um escritor, Cage foi uma espécie de artista multimídia, continuando a produzir peças, entre as quais *HPSCHD* (1969), *Musicircus* (1971) – em que gravou, inclusive, poemas de e. e. Cummings, que não havia dado importância às suas experiências quando levadas a ele pelo próprio Cage –, *Bird cage* (1973)

e trechos de textos de *Finnegans Wake*, a obra mais complexa de Joyce, no projeto *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1981). Em *Roaratorio*, Cage é atraído pelo embate entre Joyce e um certo orientalismo.

Na maioria de seus poemas, há essa ligação intrínseca entre a música e a literatura, sobretudo na disposição singular que Cage dá às palavras na página, como se os brancos, entre as palavras, interrompessem a música do pensamento – como Mallarmé encerra *Un coup de dés*: “todo pensamento emite um lance de dados”.

Isso pode nos levar a *Araçá azul*, disco que, em 1972, na volta ao Brasil, tinha de ser, para Caetano Veloso, a redescoberta de um experimentalismo total. “Vou entrar no estúdio e inventar tudo na hora. Vou gritar, grunhir, fazer ruídos, tudo totalmente sem amarras”, pensou ele. O contexto histórico de Caetano o levava, em *Araçá azul*, a uma obra nesses moldes:

O *Araçá azul* foi uma retomada dos pensamentos que vinham à minha cabeça antes de ser preso, que de uma certa maneira me aproximava da poesia concreta, do experimentalismo, das letras de poucas palavras. Eu disse: “Vou fazer um disco ostensivamente experimental”, e assim o fiz. Inclusive, “experimentando” no estúdio, sem amparo de ninguém, de nada.

Vou sozinho com meu violão, meu corpo e minha voz. Depois, se precisar, chamo músicas para colaborar. [...] Foi o que fiz. Fiquei uma semana no Estúdio Eldorado, em São Paulo. Não compus nenhuma canção antes de entrar em estúdio. Comecei com aquelas faixas que são vocais, mas que são sem letra e sem melodia. Conversas, sons de vozes superpostas, coisas assim. (VELOSO, 2002, p. 43)

Em *Verdade tropical*, aprofunda-se no assunto. Recorda que a primeira faixa é uma peça vocal sem letra e sem melodia, consistindo em “gemidos” e “grunhidos” “superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa [...], em que se mantêm os sotaques, mas se abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo” (VELOSO, 2008, p. 476). O músico avalia que fizera *Araçá azul*

como um movimento brusco de autoliberação dentro da minha profissão: precisava me desembarcar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes. Necessariamente, sairia modificado dali – e necessariamente faria coisas diferentes em seguida. (VELOSO, 2008, p. 479)

Mas ele conclui que, diante do experimentalismo exigido a si mesmo, *Araçá azul* “surge como o disco experimental que na realidade me foi possível fazer”, sendo o

disco concreto-paulista que eu não fizera. Não totalmente irreconhecível, porém, uma vez que Augusto sentiu com ele maior identificação do que com qualquer outro disco que eu tenha feito antes ou – principalmente – depois. (VELOSO, 2008, p. 480)

Caetano, na verdade, deixa-se abraçar, em *Araçá azul*, pela influência de acaso de Mallarmé, por meio, principalmente, como o músico afirma, daquilo que o aproximava “da poesia concreta, do experimentalismo, das letras de poucas palavras”. Com isso, a obra remete também ao “Pau-Brasil” oswaldiano – a começar pela canção-título do disco, “Araçá azul”, com sua letra sintética:

Araçá azul é sonho-segredo
Não é segredo
Araçá azul fica sendo
O nome mais belo do medo

Com fé em Deus
Eu não vou morrer tão cedo

Araçá azul é brinquedo
(VELOSO, 2003, p. 96).

Esse estilo conciso, simétrico ao mesmo tempo que também privilegia a liberdade e o acaso total, é uma espécie de antecipação do que Caetano viria a fazer depois em uma série de trabalhos experimentais e em diálogo com a poesia do seu tempo ou não (com sua recuperação de Gregório de Matos, por exemplo). Para *Araçá azul*, recomendou exatamente a Rogério Duprat que fizesse o que bem entendesse na composição de “Épico”, uma canção corrosiva:

ê, saudade
Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição

[...]

Destino eu faço não peço
 Tenho direito ao avesso
 Botei todos os fracassos
 Nas paradas de sucessos

ê, João.

(VELOSO, 2003, p. 261)

Era João Gilberto, mas como se visto pelo experimentalismo concreto, cercado pelo caos urbano da cidade, transparecido no poema clássico de Augusto de Campos. “De conversa”, como acentua Carlos Calado, era “composta por ruídos produzidos com o corpo e vocais superpostos de Caetano, que desembocavam em um trecho de *Cravo e canela* (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)” (CALADO, 2007, p. 294). O “acaso incorporado” de Mallarmé se mostrava no estilo de composição de Caetano Veloso, que trespassava, concomitantemente, as obras de Cage e Boulez, inclusive o I Ching, com suas “conversas” e “sons de vozes superpostas”. Tudo era calculado, mas, ao mesmo tempo, como convém às grandes obras, livre. Ou, partindo do que Cage disse numa entrevista a Rodrigo Garcia Lopes: “Para mim, o I Ching é uma disciplina do ego. Faço uso dele quando estou livre de certas preocupações [...]” (CAGE, 1996, p. 98).

2. *Poetamenos* e aproximação entre Augusto de Campos e Caetano Veloso

Caetano Veloso comenta que “Era um consolo que os populares – e os jornais mais vagabundos – nos chamassem de ‘hippies’, ou de ‘pop’, ou de ‘novos roqueiros’; e que alguns intelectuais mais refinados nos identificassem com a vanguarda, de John Cage a Godard” (VELOSO, 2008, p. 187-188). Certamente, Caetano veria que estava mais próximo dos experimentos de Augusto de Campos referentes à música, não apenas em seus poemas, como também em seu movimento ensaístico, com a série de artigos que reuniria em *Balanço da bossa*.

Foi na década de 1960 que a aproximação de Caetano com a literatura ganharia um passo adiante – por meio justamente de Augusto, um dos poetas concretos, que, como seu irmão Haroldo, teve uma aproximação desde muito cedo da música por causa do pai, admirador do samba e pianista. É

a ele que Augusto dedica *Balanço da bossa*, um livro que faz uma espécie de síntese da colaboração que o autor teve para a aceitação, por exemplo, dos tropicalistas. Anos mais tarde, Julio Medaglia, próximo dos poetas concretos, conseguiu um encontro de Augusto com Caetano Veloso, no estúdio onde este gravava seu disco.

O interesse de Augusto pelo trabalho de Caetano havia surgido em meados de 1966, durante os festivais de MPB da TV Excelsior e da TV Record. As canções “Boa Palavra” e “Um dia” apresentavam alguns elementos poéticos com certa dissonância. Foi “Boa Palavra” que Augusto ouviu Maria Odette cantar no festival da TV Excelsior. E foi exatamente um artigo chamado “Boa palavra sobre a música popular”, publicado no *Correio da Manhã*, que Caetano Veloso leria, mas cujo autor não guardaria o nome. Era de Augusto de Campos. Nele, o poeta concreto viria a citar Caetano, destacando que, numa entrevista dada por este à Revista *Civilização Brasileira*, o músico defendia a retomada de uma “linha evolutiva” da MPB e dava ênfase a João Gilberto. O artigo pareceu, à primeira vista, como acadêmico. Conta Caetano:

Não guardei nem por um dia a página do jornal. Quando, algum tempo depois, Capinan me mostrou o livro sobre Sôsândrade e pronunciou o nome dos irmãos poetas que o haviam organizado, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, eu não só não reconheci o nome como, ainda dessa vez, não o fixei. (VELOSO, 2008, p. 2006)

Canções como “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” confirmariam, para Augusto, o talento de Caetano. Como afirma Calado:

Com toda a polêmica deflagrada por essas canções, o interesse musical acabou virando simpatia. Ao lançarem o movimento concretista, nos anos 50, Augusto, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari tinham sofrido ataques e reações semelhantes aos que Caetano e Gilberto Gil estavam enfrentando naquele momento. (CALADO, 2007, p. 167)

Foi por essa empatia por um projeto que tinha objetivos próximos dos seus, dentro do quadro de experimentação poético-musical (o qual será visto atentamente mais adiante), que fez Augusto escrever outros artigos sobre as contribuições de Caetano e Gil, inclusive enfrentando resistência no erudito suplemento literário do Jornal *O Estado de S. Paulo*, que na época ainda tratava a música popular com certa dose de rejeição.

Mesmo lendo alguns desses artigos, Caetano não sabia ao certo quem era Augusto, nem tinha noção do que era o movimento da poesia concreta. Ao tentar marcar um encontro com Caetano, lhe explicaram que não se tratava de um jornalista, mas de um poeta:

Augusto deixou bem claro que não estava ali apenas para falar sobre música. Logo no primeiro encontro, já ofereceu a Caetano um exemplar da revista *Invenção*, iniciando uma espécie de diálogo sobre poesia – afinal, também via o compositor de Alegria, alegria e Tropicália como um poeta. (CALADO, 2007, p. 215)

Como conta Caetano, mesmo o encontro tendo sido bastante interessante, em que ao assunto principal foi Lupicínio Rodrigues, por quem Augusto nutria especial admiração, ele foi preenchido por silêncios, nos quais o poeta paulistano aproveitava para voltar a falar no compositor gaúcho. Augusto também mencionaria o artigo que Caetano não guardara quando viu no jornal, o que o deixou um pouco envergonhado, por não poder comentar detalhes. Para Caetano, o encontro, distante a princípio, intensificaria a aproximação de trabalho poético entre os dois.

Ele parecia mais distante do meu mundo do que o tom do artigo dele me tinha feito imaginar. Quase todas as características daquilo que, no meu ambiente, nós chamaríamos de um “careta” se encontravam naquele homem metódico, muito branco, de bigode e com um sotaque paulista imaculado [...] De fato, repetia-se no encontro pessoal o estranhamento já experimentado na leitura do artigo. No entanto, havia nos olhos muito míopes de Augusto, e atravessando os círculos concêntricos das lentes esverdeadas dos óculos, um raio permanentemente vindo de um ponto muito preciso de sua pessoa, um raio de doçura intacta, e de louca tenacidade na defesa dessa doçura. Isso fazia com que ele parecesse ter um direito especial de mostrar-se absorto, como os loucos, e também unia os pontos de outro modo dispersos de suas demonstrações de identificação com o que me interessava. Aquilo em seus olhos fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós. (VELOSO, 2008, p. 210)

O exemplar da revista *Invenção* e alguns poemas fizeram com que Caetano entendesse a aproximação. A ligação entre música e poesia se concretizaria anos depois de Augusto fazer seu conjunto excepcional *Poetamenos*, que pode ser visto como uma influência direta para a MPB sobre a qual ele tanto escrevia.

O conjunto é, possivelmente, o trabalho poético de Augusto de Campos mais explicitamente associado ao universo da música, mais cageano e mallarmeano – se partirmos da ideia de aproximação entre literatura e música, entre tipografia e sonoridade –, uma vez que os poemas dessa série se baseiam na “melodiadetimbres” (tradução de “Klangfarbenmelodie”; observe-se que as palavras “klang” (som/tom) e “Farben” (cor) estão contidas na palavra timbre), curiosamente criada por Arnold Schoenberg, justamente o professor de John Cage, no livro teórico *Tratado de harmonia* (1911), após ser testada em música. A técnica designaria a fragmentação e a distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres, como observa Augusto (CAMPOS, 1998, p. 253). Ao invés de se identificar uma melodia pelas “relações de altura”, Schoenberg fazia “uma melodia caracterizada apenas pelo timbre, pela cor sonora” (CAMPOS, 1998, p. 253). A música dodecafônica, mote para Schoenberg, como assinala Wisnik, “foge à recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada” (WISNIK, 2001, p. 175), e a melodia de timbres proposta por *Poetamenos* “denota a mudança de cor vinculada à mudança fonética”, como observam Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 81). Schoenberg, lembra Augusto, dizia que não acreditava inteiramente na distinção entre cor (timbre) e altura. Para ele, “uma nota é percebida pela sua cor, da qual uma das dimensões é a altura”, tornando-se a cor “o grande domínio”, e a altura, “apenas uma de suas províncias” (apud CAMPOS, 1998, p. 253). Schoenberg continuava: “Se o ouvido pudesse discriminar entre diferenças de cor, seria possível inventar melodias constituídas só de cores (*Klangfarbenmelodien*)” (apud CAMPOS, 1998, p. 253). E perguntava: “Mas quem ousaria defender tais teorias?”. Antes de Augusto, viria Webern a defender a “melodia de timbres”, mas não em teoria, e sim em suas “Seis peças para grande orquestra”, em 1909. Além disso, foi Webern quem colocou a “melodia de timbres” em sua obra. Obcecado pela “pureza formal que atingisse até o silêncio” (BOULEZ, 1995, p. 247), como observa Pierre Boulez, Webern levou essa tensão até um grau inimaginável na sua época.

Na mesma linha de reflexão, Augusto, inspirado por Schoenberg e Webern, escreve na introdução de *Poetamenos*: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS, 2001, p. 65). No campo musical, seriam os instrumentos se revezando ao tocarem fragmentos de melodia, que não deve soar

Aqui, além da fragmentação das palavras, da sintaxe corrompida pelos brancos da página, em que mora a melodia pretendida por Augusto – como Mallarmé realiza em *Un coup de dés*, em que o tamanho tipográfico das palavras faz com que se considere sua importância sonora no poema, semelhante a um coral, ou à regência de uma orquestra, em que algumas palavras, ou sons, devem soar mais alta(o)s do que outra(o)s –, há uma espécie de biografia do autor, como em toda a série *Poetamenos*. Nele, Lygia, esposa de Augusto, torna-se mãe, “figlia” (filha) e “sorella” (irmã). É Lygia quem rege estruturalmente o poema: o nome é incorporado a outras palavras: “digital”, “grypho”, “lynx”, “felyna”, “figlia”, “only” e “lonely”, como Augusto explica em trechos de uma carta em resposta a Ferreira Gullar, pois *Poetamenos* foi motivo de um debate entre os dois poetas, através de cartas, trazidas à luz por Augusto, em seu livro *Poesia, antipoesia, antropofagia* (CAMPOS, 1978, p. 55-69).

Poetamenos é uma série memorial, na qual depois da peça inicial, especificamente metalinguística – em que o poeta é rupestre e está diante do mar, da condição de ser menos –, se lembram cenários, paisagens, telefonemas, cartas e aviões (em “dias dias dias”), revelando a distância entre Augusto e sua amada Lygia, no início de namoro (ela morava no Rio de Janeiro, ele em São Paulo), também por meio de termos (“separamante”).

Figura 2 – Poema “dias dias dias”

dias	dias	dias
	sem	
	uma	
esperança	linha	deum só dia
expoeta expira:	minh	ahcartas
sphynx e	a	n ão p artas
gypt y g	mor	- E avião voas ?
		- Heli s sim sem ar
	LEMBRAS	amemor
es	DEMIMLYG	IA e
se	stertor	AR
	rticula:	separamante
ohes	OH SE ME	tele NÃO
se	- Urge t g b sds vg filhazeredo pt	
segur	sos se só	segúramor
	LEMBRA E QUANTO	

Fonte: CAMPOS (2001, p. 77).

Augusto, em “dias dias dias” (FIGURA 2) já se anuncia como um “expoeta” melancólico, escrevendo em amarelo, em diálogo com outros poemas: “LEMBRAS DE MIMLYGI OH SE ME LEMBRA E QUANTO” e falando em “amemor”, em meio ao “ar” e “sem ar”. Na peça “eis os amantes”, o poeta utiliza as cores azul e laranja para sintetizar a união dos “amantes parentes”, indicando uma relação sexual: “cimaeu”, “baixela”, unindo os corações (“ecoraçambos”), sintetizando o “semen(t)em ventre” e o paralelismo homem/mulher em “ihumen outro”, na junção entre “homem” e “hímen”. Os cenários lembrados, de certo modo, se correspondem com a linguagem. Assim, enquanto em “nossos dias com cimento”, Augusto trabalha com assonâncias mais específicas (“cabo em cubos”; “frio ao fim”; “vento tão ventre”) e paisagens urbanas (“mendigos ao cabo”, “manchas no assoalho”, “mendigos são os que sentam / dois nos bancos da praça”), remetendo também a lugares de encontro com a amada, em “paraíso pudendo”, num diálogo trovadoresco e dantesco, remete a um “Jardim Figueiredo”, e contrapõe referências femininas (“ella”) a referências masculinas (“pênis flagrante”).

A versão musicada de “dias dias dias” seria gravada por Caetano Veloso para um disco que acompanhava *Caixa preta*, que Augusto e Julio Plaza publicaram em 1975. Augusto relata no texto “Exposição” sobre esse trabalho de Caetano:

“Você radiografou a minha cabeça”, eu disse a Caetano em 1973, quando ele gravou “dias dias dias” em sua casa na Bahia. Melhor diria: *radiogravou*... Música-e-letra é o normal da canção popular. Mas música-e-poema – comum na música erudita – é uma *combinação* esquisita no âmbito da canção popular. O que Dick Higgins chamou de “intermídia” – junção de linguagens díspares. “Mistura adúltera de tudo” – diria Tristan Corbière.

Entretanto, pós-Tropicália, Caetano Veloso abriria uma nova e inesperada senda, ao interpretar “dias dias dias”, em 1973, combinando deformações sonoras, citações metalinguísticas (Webern e Lupicínio), colagens e superposições vocais. Interpretação extraordinária. (CAMPOS, 2005)

Interessante assinalar que Caetano, em “Rai das cores” (de *Estrangeiro*), apresenta um paralelismo referente à poesia concreta e à série de cores *Poetamenos*, concedendo cores às palavras, mostrando o diálogo poético que pode existir entre dois grandes artistas.

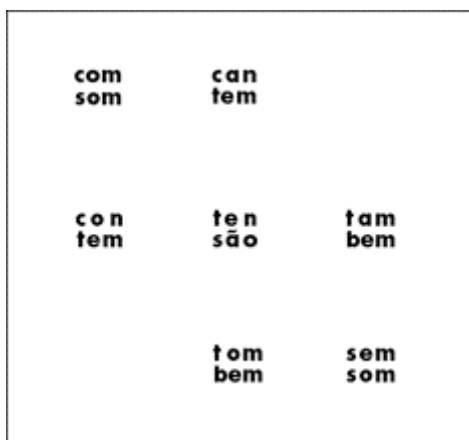
Para a folha: verde
 Para o céu: azul
 Para a rosa: rosa
 Para o mar: azul

Para a cinza: cinza
 Para a areia: ouro
 Para a terra: pardo
 Para a terra: azul

(quais são as cores que são suas cores de predileção?)
 (VELOSO, 2003, p. 271)

A série de poemas da fase concreta ortodoxa de Augusto de Campos, chamada *Ovonovelo*, viria, em maior número, no período de 1954 a 1960, portanto antes de Cage lançar suas obras literárias. É um conjunto de poemas preocupados em atender a alguns preceitos da teoria da poesia concreta. Entre os melhores desse período, encontram-se “tensão” e “corsom”, equilibrados entre o jogo de palavras e a tensão da forma que neles se encontram, pendentos, no plano musical, para o trabalho de Webern e para o estruturalismo de Boulez e Stockhausen. Vejamos o poema “tensão”, de 1956 (FIGURA 3):

Figura 3 – Poema “tensão”



Fonte: CAMPOS (2001, p. 95).

Utilizando de forma muito criativa a paronomásia, vista a acepção de Roman Jakobson, este poema de Augusto trabalha basicamente com a mesma sonoridade: “com / can / con”; “som / são / sem”; “tem / ten / tam”, “bem / tem”, fazendo com que o leitor possa ler de diversas maneiras, começando pela primeira coluna na vertical, continuando na segunda e na terceira: “com som contém / cantem tensão tom bem / também sem som”. A leitura de Augusto de Campos, no *CD Poesia é risco* (CAMPOS; CAMPOS, 1997), uma exitosa parceria com seu filho Cid Campos, valoriza a leitura das outras palavras a partir da palavra-núcleo “tensão”, cercada pelo branco e, então, pelas palavras. A partir dela, surgem outras, que, pela semelhança, vão se sobrepondo, sonoramente, umas às outras: “com / som”; “cantem / contém”; “também / tom bem”; e “sem / som”. Esta tensão – que fica no centro da página como se irradiasse “tensão” para as outras palavras – traz à tona a interpretação de Pierre Boulez sobre a obra de Webern, que trouxe a inovação de perceber que “o som está ligado ao silêncio numa organização precisa visando uma eficácia exaustiva do poder auditivo”, fazendo com que a “tensão sonora” enriquecesse de uma “respiração real”, só comparável à que Mallarmé trouxe a *Un coup de dés* (BOULEZ, 1995, p. 248).

“corsom” (1958) é quase uma idealização do projeto de Augusto de transformar os poemas em constelações musicais:

som sem cor
cor sem som
som com som
cor com cor
som sem som
cor sem cor com
com cor
cor com
som corsom
somcor
corsom
coro

(CAMPOS, 2001, p. 103)

Com apenas cinco vocábulos (“cor”, “som”, “sem”, “com” e “coro”), Augusto constrói um poema verdadeiramente “verbivocovisual”. Ao fundir as palavras “cor” e “som” em “corsom”, “somcor” e “corsom”, desacompanhados

dos suportes de ligação “com” ou “sem” (anagramas de “cor” e “som”), o resultado é “coro”, revitalizando tanto o timbre sonoro quanto sua inscrição na página (o que remete às palavras coloridas de *Poetamenos*). A música “A rã”, de Caetano Veloso, parece dialogar com este poema, com seu “Coro de cor / Sombra de som de cor”, acrescentando uma notável lista de palavras associadas à natureza e ao canto, por exemplo, dos pássaros:

Coro de cor
Sombra de som de cor
De mal-me-quer
De mal-me-quer de bem
De bem-me-diz
De me dizendo assim
Serei feliz
Serei feliz de flor
De flor em flor
De samba em samba em som
De vai e vem
De ver de verde ver
Pé de capim
Bico de pena pio
De bem-te-vi
Amanhecendo sim
Perto de mim
Perto da claridade
Da manhã
A grama a lama tudo
É minha irmã
A rama, o sapo, o salto
De uma rã
(VELOSO, 2003, p. 217)

As associações feitas por Caetano (a imagem do bem-te-vi “de flor em flor”, como a da música, “De samba em samba em som”) com a natureza mostram essa poesia provençal de primeira linha para a música popular brasileira. A flor indica o “mal me quer” e o “bem me quer” da natureza. Há também o eco de “verde ver ver” e a sonoridade aliterativa de “Pé de capim / Bico de pena pio”. Ao final, o músico se coloca como

irmão da “grama” e da “lama”, partindo para o orientalismo de “A rama, o sapo, o salto / De uma rã” (em diálogo com o haicaísta japonês Bashô). Um extremo cuidado poético, com grande atenção à sonoridade de cada vocábulo para o fortalecimento do conjunto.

3. Augusto de Campos e Caetano Veloso: poetas da rádio da modernidade

A crítica literária Leyla-Perrone Moisés atenta para o fato de que os “modernos recursos de gravação permitem uma apropriação particular do ritmo, da melodia do texto, e até mesmo uma identificação mais fina das diferentes vozes que podem compô-lo” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158). Tamanho desenvolvimento na maneira de gravar os poemas faz com que a leitura de poesia deixe de ser como “o foi por séculos, muda e interior, e volte a ser, como na Antiguidade, vocalizada e pública, agora com um alcance de audição disseminado e ampliado pela tecnologia” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158), como é o traço de discos como *Araçá azul*, de Caetano Veloso; *Nome*, de Arnaldo Antunes – um grande projeto que relaciona literatura, cinema e música popular: *LP* lançado com um vídeo em fita *VHS* e um livro, todos com um primor visual –; e *Poesia é risco*, de Augusto e Cid Campos, “produzindo novos tipos de ‘leitura’, assim como novas formas de criação” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158). Isso entra em dissonância com uma ideia de João Cabral de Melo Neto. Para ele, o poeta moderno ficou à margem do rádio:

À exceção de um ou outro exemplo de poema escrito para ser irradiado, levando em conta as limitações e explorando as potencialidades do novo meio de comunicação, as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originariamente para serem lidas em livro, com absoluto insucesso, sempre, pelo muito que diverge a palavra transmitida pela audição da palavra transmitida pela visão. (MELO NETO, 1999, p. 769)

Certamente, João Cabral não imaginava, em 1954, quando realizou este texto, que os poetas modernos procurariam a comunicação em novos meios, ou que as letras de canções populares passariam a ter, muitas vezes, a mesma qualidade de um poema literário (o próprio Vinicius de Moraes, que ele tanto admirava, entre outros, como Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Walter Franco e Gilberto Gil, que talvez sejam os melhores exemplos de

compositores que chegaram a tal nível no Brasil), ou que John Cage tivesse tanta força, assim como não imaginava que o programa “verbivocovisual” da poesia concreta se mostrasse tão presente.

No livro *Despoesia*, que reúne a obra poética de Augusto de 1980 a 1994, grande parte dos poemas tem um fundo musical. “todos os sons”, de 1980, (FIGURA 4), volta a lembrar de John Cage – e também de Webern, seu inspirador para *Poetamenos* –, disperso em meio a todos os tipos de sons (“todos os sins / todos os não / todos os ruins / todos os bons”), apontando a grande questão trazida pelo músico norte-americano: a incorporação à poesia e à música, prosseguindo a tradição de Mallarmé, de “ruídos” e “silêncios”, ao seguir um acaso que mescla Boulez (panserialização e a escolha aleatória) e Cage (I Ching e indeterminação) e ao trabalhar a questão tipográfica, como o faz Mallarmé em *Un coup de dés*. Augusto refere-se não só a poetas que podem ser vistos como palavrões para um leitor menos hermético (como João Cabral, ou os poetas concretos), como também a músicos que podem ser vistos como obscuros (os já citados Webern e Cage). Evoca, ao mesmo tempo, a figura de “Deus” e das “mães”, propondo num “verso” a divisão de “sons bons” (“almas” e “corações”) e todos os “sons ruins” (“bocetas” e “caralhos”):

Figura 4 – Poema “todos os sons”

todos	OS	SINS	todos
os	NÃOS	todos:	os
RUINS	todos	os	BONS
ruídos	silêncios	palavrões	joão
CAgE	ANTON	WEBER	DEUS
putas	poetas	CONCRETOS	MãES
almas	bocetas	caralhos	CORAÇÕES
todos	os	sons	todos
OS	sons	TODOS	os
osos	TODOS	os	sons

Fonte: CAMPOS (1994, p. 13).

Em “pessoa”, de 1981 (CAMPOS, 1994, p. 17), Augusto transforma o ser humano num objeto a ser extinto pelo silêncio: “um / som / que / não / soa // no / ar / que / não / é // qua / se / se / pes / soa”. “vivos e vampiros” (1982) (CAMPOS, 1994, p. 21); entrecorta o poema com uma partitura – assinalando a proximidade, para o leitor, com o *Un coup de dés* mallarmeano –, ironicamente: “vivos e vampiros / a sugar / até o último suspiro // a vida vírus / a sangrar / poetas e papiros”. Em “afazer” (1982) (CAMPOS, 1994, p. 23), ao escrever os versos “excesso / de exser poesia / afazer de afasia”, retorna à extinção de quem se enuncia. O “excesso de exser” (contrapondo o “excesso de ser” ao de “deixar de ser” ou “de ter sido”) produz a poesia, que nada mais é, para Augusto, que um “afazer de afasia”, isto é, de silêncio, de recolhimento. Por sua vez, “dizer” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 25) assinala o desaparecimento de si mesmo dentro da linguagem: “desa / pare / cer // criar / sem / crer // quantomais / *Poetamenos* / dizer”, voltando ao recolhimento de “afazer”. É o mesmo silêncio que percebemos em “sos” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 27), quando lemos as palavras dispostas em círculo, como se estivessem sendo sugadas para um buraco negro: “vagaremos sem voz / silencioso / sos”. Além disso, nesse poema, o “eu” se manifesta em várias línguas, como se procurasse uma identidade ou quisesse se dispersar no espaço sideral. Por isso, Augusto escreve: “nós sós pós” – o “pós” aqui representa a poeira cósmica. O silêncio também está implícito em “instante” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 59), em que as palavras terminam antes de seu complemento “tante”: “os livros estão de pé na es”; “a vida cada vez mais dist”; “morrer já não é bas”; “escrever é quase tão desgas”; “este instante já é outro ins” e “vivam os vivos com o res”. A *persona* poética passa a se reduzir à morte, embora “tante”, além de “instante”, lembre a palavra “tanto”, ou seja, o excessivo. A *persona*, aliás, pode estar concentrada na sequência contínua da letra “l”, entre as palavras de cada “verso”, representando os livros na estante. O sujeito humano está sempre abafado, espremido, como em outros poemas de Augusto, a exemplo de “minuto”, que tem a forma de uma pulseira de relógio, ou “viv”, em que a vida é concentrada numa “forma”.

O poeta trabalha com frequência nesta fase com a página em preto e com as palavras em branco, o que torna a tipologia funcional, uma vez que representa o contraponto entre a escuridão e as estrelas, como vemos também no sol e nas estrelas de “o pulsar” (1975), na solidão cósmica do computador de “bio” (1993) ou no letreiro noturno de “o quasar” (1975).

Mais exatamente, “o pulsar” (FIGURA 5) foi musicado por Caetano, no disco que acompanha *Caixa preta* e no seu trabalho *Velô*, de 1984:

Figura 5 – Poema “o pulsar”



Fonte: CAMPOS (2001, p. 243)

O poeta e músico afirma que tem um carinho especial pela gravação do poema, em que faz um jogo sonoro entre a letra que representa a estrela (“e”) e a letra que representa o sol (o “o”).

Que é um negócio que eu quase não fiz nada e no entanto o resultado para mim é de uma beleza... Eu já fiz várias versões dele, em vários *shows*, já gravei umas três vezes, de três maneiras diferentes. De vez em quando, penso em fazer uma nova versão, de gravação ou ao vivo. É curioso, eu acho aquilo lindo mesmo. Eu tive uma ideia muito simples e apliquei a ideia na hora, como uma solução quase fácil demais, mas eu sabia que não era. Foi fácil de aparecer e de executar o primeiro esboço, que foi o que eu apresentei no disco incluído no livro de Augusto [*Caixa preta* e, depois, *Viva vaia*] Mas sabia que, embora parecesse fácil, mesmo para mim, eu sabia que era rico. Com o passar do tempo, eu fui achando mais e mais ainda rico. É o que eu mais gosto. (VELOSO, 2008, p. 56)

Há um eco no canto do poema, como se estivesse dentro de uma câmara anecoica, como John Cage. Augusto comenta sobre a gravação de seu poema:

Com sua prodigiosa intuição, Caetano usou apenas três notas na tessitura de uma nona, para dar vida sonora ao “O pulsar” — um método muito semelhante ao que, sem que ele o soubesse, John Cage adotara para musicar poemas de Cummings e textos do *Finnegans Wake*, de Joyce. (CAMPOS, 2022)

Há toda uma aclimação que aproxima esses experimentos do Caetano aos poemas de Augusto — assim como há no *Araçá azul* o diálogo com John Cage. Não é exatamente a melodia o fator mais considerado, mas sim a vocalização das palavras. Caetano sabia que “O pulsar” precisava de um detalhamento de sonoridades e ecos, e em “dias dias dias” ele consegue tornar um poema cummingsiano, em que praticamente há apenas fragmentos de palavras, numa interessante sobreposição de peças, tendo como tema de fundo a música “Volta”, de Lupicínio Rodrigues — apreciado sobretudo por Augusto. A maneira como ele capta esses ruídos e essas aproximações guardam muito o sentido de acaso a que nos referimos, principalmente entre fugacidade e permanência, entre controle e liberdade total. A tradição é trazida ao diálogo e, ao mesmo tempo, a nova obra faz com que surjam outros registros sensíveis e emotivos. São dois poemas mais falados, mas cuja sonoridade de vanguarda torna condizente com os objetivos da poética. O disco que compõe *Caixa preta* mostra o símbolo do cantor com seus cabelos longos, dos anos 1970, contra o vermelho do poema “Viva vaia” — e o nome de Caetano ao lado do de Augusto, com a tipologia utilizada por este último em “O pulsar” — em projeto cuja composição de cores dialoga com a do disco *Transa* (FIGURA 6), gravado por Caetano em Londres em 1971.

Figura 6 – Capa do disco “Transa”



Fonte: FERREIRA, Mauro. Caetano Veloso tem o cultuado álbum ‘Transa’ relançado em LP 50 anos após a edição original. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 2022.

Disponível em: <1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/10/20/caetano-veloso-tem-o-cultuado-album-transa-relancado-em-lp-50-anos-apos-a-edicao-original.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2023.

A sintaxe da poesia concreta – que investe no paralelismo, na repetição e nas assonâncias e aliterações das palavras –, principalmente a de Augusto de Campos, pode ser vista ainda em “Gravidade”, do disco *Joia* (vejamos o parentesco sonoro entre as palavras: “asa”, “água”, “chama”, “barbatana”, “nada” / “seixo”, leito”, “vento” / “rolando”, “fundo” / “rio infinito”, “destino”), além da referência ao livro de João Cabral, *Pedra do sono*:

Asa asa asa asa
Não ter asa
Pedras no fundo azul

Água água água água
Barbatana
Seixo rolando no leito

Chama chama chama chama
Nada nada
Sonho afogado no ar

Asa asa asa asa
O vento entra pela casa
Pedra de sono na cama
Sonho no fundo do leito
Brasa debaixo da cinza
Anjo no peito da terra
Asa no fundo do sonho
Asa asa asa asa
Rio infinito no leito de um rio

Seixo seixo seixo seixo
Destino do destino
Destino do destino
(VELOSO, 2003, p. 219).

E em “Asa” (também de *Joia*):

Pássaro um
Pássaro pairando um
Pássaro momento um
Pássaro ar
Pássaro ímpar
Parou pousar
Parou repousar

Pássaro som
Pássaro parado um
Pássaro silêncio um
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passar voou
Passar avoou

Pássaro par

Pássaro um
Pássaro pairando um
Pássaro momento um
Pássaro ar
Pássaro ímpar

Parou pousar
Parou repousar
(VELOSO, 2003, p. 220)

Aqui, o pássaro, registrado num paralelismo, tanto inscrito na letra quanto vocal, pode ser movimento ou estar fixo. Como observa Charles Perrone ([201-]):

A canção “Asa” se constrói sobre a reiteração da palavra “pássaro”, apoiada por uma pulsação rítmica inalterada. Desta forma é associável a poemas concretos que se regem por uma só unidade vocabular, caso de “terra” de Décio Pignatari ou “forma” de José Lino Grünwald. Por outro lado, o jogo fonético-semântico de “Asa” é característico da poesia concreta, como o é a estrutura não discursiva.

Na visão de Guilherme Wisnik, à frase inicial (“Asa asa asa asa”),

que descreve um caminho melódico ascendente, vem se contrapor às frases seguintes (“Não ter asa / Pedras no fundo do azul”), cantadas em uma cadência de movimentos melódicos descendentes, reforçada por acordes que acentuam a descida em degraus mudando a cada meio compasso. Ali, a imagem plácida de pedras imóveis sob uma camada de água transparente dispara [...] uma reflexão poética sobre o ativismo humano, sua condição de ‘bicho mergulhado’, incapaz de voar. (WISNIK, 2005, p. 78).

Na letra “De palavra em palavra”, do experimental *Araçá azul*, do qual tratamos mais ao início deste ensaio, Caetano utiliza elementos caros a John Cage (“som” / “silêncio” / “não som”) e, conseqüentemente, a Augusto de Campos, inserindo uma mistura de “amarelo”, “maré” e “anil”, resultando em “amarelanil” e remetendo à “Amaralina”, localidade da Bahia, já citada em “Tropicália”: “No pátio interno há uma piscina / Com água azul de Amaralina”. Ele dedica a letra a Augusto:

som
mar
amarelanil
maré
anilina
amaranilanilinalinarama

som
mar

silêncio

não
som
(VELOSO, 2003, p. 260)

Veja a sequência de “mm” dentro das palavras. Como comenta Augusto no relato do encontro que teve com João Gilberto:

João fala do mar do Rio, que é um mar lindo, e no mar da Bahia, que não é um mar, é “o” mar. Indago de Amaralina, tão decantada por Caetano. João diz que é uma praia assim como Ipanema, mas com um azul, um azul todo especial.

– Pois é – associo em voz alta. – Amaralina. Parece que a própria palavra já diz tudo: Amar... anil... anilina. (CAMPOS, 1993, p. 225)

Esta letra pode ser uma fonte de inspiração para Augusto de Campos em “canção noturnadabaleia”, de 1990, (CAMPOS, 1994, p. 121). O poeta compõe o som marítimo ao mamífero esboçado no título, fazendo referência a Jonas e à *Moby Dick*, de Herman Melville, citando “Ahab”, e também aos artistas “Ródtchenko” e “Maliévitch”. Seu título, porém, faz referência, mais explícita ainda, ao poema “Canto noturno do peixe”, de Christian Morgenstern. No poema de Augusto, os “mm” percorrem os intervalos das palavras, como se fossem tanto o som da baleia quanto as ondas do mar. Já “omesmosom” (1989/1992) (CAMPOS, 1994, p. 109) delinea uma comparação entre Ammagio e Scelsi, músicos que Augusto estuda em *Música de invenção*, colocando as palavras em círculo, com a ideia de repetição. Desta vez, a música retorna para a poesia. Caetano, porém, acredita que

Haroldo de Campos (como Rogério Duprat) destaca o *Araçá azul* entre os meus discos porque defende, por princípio, as atitudes de vanguarda, mas que ele o destaca acima dos trabalhos pioneiros feitos na mesma época na minha área porque percebe nesse meu disco um impulso que, afinal, é o mesmo que me levou para longe dele. (VELOSO, 2008, p. 241)

Lembre-se de que ambos – Augusto e Caetano – parecem mesclar tanto o “aleatório controlado” de Boulez quanto a “aventura do acaso e da indeterminação”, como tratado nas cartas trocadas entre os dois.

Pode-se acrescentar que Haroldo de Campos assinala essa aproximação porque Mallarmé destacou justamente essa ideia de aproximação entre música e literatura da qual tratamos principalmente no início deste artigo. Também interessado no conceito de “obra aberta”, de Umberto Eco, Haroldo procurou traduzir isso em diálogo com a ideia de acaso, que permearia seus poemas da fase mais concreta nos anos 1960.

O contato com a música, como o bem considera Haroldo, foi essencial para a expansão da poesia concreta. Esta buscou na palavra tipográfica de Mallarmé a razão para a importância da música dentro da sua concepção. Neste ensaio, partiu-se da ideia de acaso em Cage e Mallarmé, passando por Pierre Boulez, para analisar um diálogo que pertence, sobretudo, aos âmbitos musical e literário, percebendo-se como o uso da tipografia e da canção pode levar ao conhecimento de certa tradição e de certa incorporação de determinadas visões de acaso, que acabam por se completar nas obras de Augusto de Campos e Caetano Veloso. Na teoria da poesia concreta, afinal, havia espaço para a natureza “verbivocovisual” do texto, como desejava James Joyce, atentando para o fato de que tanto a visualidade quanto a sonoridade são formas de manifestação e exteriorização do texto – e remetem à “palavra cantada”, em alto e bom som, por meio da tipografia e também de instrumentos musicais.

Agradecimentos

Agradecimento a Elisandra Misturini

Referências

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAGE, John. Entrevista. In: LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 93-108.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. Exposição. In: CAMPOS, Cid. *Poemúsica*. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 2005. Disponível em: <https://cidcampos.com.br/poemusica/>. Acesso em: 7 ago. 2022.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. São Paulo: Polygram, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MENDONÇA, Antonio Sergio Lima; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. [S.l.]: Iyá Omin Edições, [201-]. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo>. Acesso em: 7 ago. 2022.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Tantas canções*. Depoimento a Charles Gavin e Luís Pimentel. São Paulo: Universal, 2002.
- VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Série Folha Explica).



Augusto de Campos: a voz do poema, as linguagens da poesia

Augusto de Campos: the Voice of the Poem, the Languages of Poetry

Rogério Barbosa Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

rogeriobsilvacefet@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9442-4909>

Resumo: Nesse artigo, refletimos sobre a poesia de Augusto de Campos a partir da noção de “outra voz”, proposta por Octavio Paz, no sentido de que a poesia de Augusto Campos se insurge tanto pela negação dos acordos, dos valores e das formas do mundo, quanto pela afirmação das linguagens e do potencial inventivo do poema. Pode aí se constituir o poema como essa voz subterrânea que desloca todas as outras, e que é capaz de acenar ao futuro e, ao mesmo tempo, escovar a contrapelo as tradições. Consideramos também a noção de voz na lírica, a partir da leitura de Alfonso Berardinelli sobre Hugo Friederich e T. S. Eliot. Para compor esse cenário de uma recusa que instaura uma voz singular, analisaremos alguns poemas de *Não* e *Outro*, refletindo sobre o prisma da apropriação de linguagens distintas e do desdobramento do poema e do livro entre o impresso e o digital.

Palavras-chave: Augusto de Campos; tecnopoesia; a outra voz.

Abstract: In this article, we reflect on the poetry of Augusto de Campos from the notion of “another voice”, proposed by Octavio Paz. That is, in the sense that the poetry of Augusto Campos arises both from the negation of agreements, values, and forms of the world, and from the affirmation of languages and the inventive potential of the poem. The poem can be constituted as this subterranean voice that displaces all the others, and that is able to nod to the future and at the same time to brush against the grain of traditions. We also consider the notion of voice in the lyric, based on Alfonso Berardinelli’s reading of Hugo Friederich and T. S. Eliot. To compose this scenario of a refusal that establishes a singular voice, we will analyze some poems from *Não* and *Outro*, reflecting on the prism of the appropriation of distinct languages and the unfolding of the poem and the book between the printed and the digital.

Keywords: Augusto de Campos; technopoetry; the other voice.

1. Introdução: a voz da poesia moderna

Em “A outra voz”, no livro homônimo publicado originalmente em 1990, Octavio Paz sinaliza que um dos grandes riscos para a poesia nos fins do século passado seria o mercado, não mais as ideologias – reações a regimes totalitários, de um partido ou das doutrinas religiosas, socialistas, libertárias, etc. Vê então o mercado como um processo econômico sem rosto, sem alma e sem rumo; e, portanto, como algo “impessoal, imparcial e inflexível” (PAZ, 1993a, p. 173).

Para contornar essa questão, Paz reflete sobre a natureza e as formas da poesia moderna e entende que vivemos não uma revolução, mas uma revolta; não o fim da história, mas um recomeço:

Ressureição de realidades enterradas, reparação do esquecido e do reprimido que, como outras vezes na história, pode desembocar em uma regeneração. As voltas à origem são quase sempre revoltas: renovações, renascimentos. (PAZ, 1993a, p. 135)

Contra o mercado e contra o sistema capitalista, que é também capaz de renascer, que conhece a abundância, mas se mostra incapaz de resolver as injustiças e desigualdades, Paz propõe como elemento central da tríade democrática a “fraternidade”. Seria a única capaz de humanizar e harmonizar as outras duas (a liberdade e a igualdade, que em separado podem aprofundar as desigualdades, promover as tiranias ou oprimir e aniquilar a liberdade). Para ele, a fraternidade pode “dissipar o pesadelo circular do mercado” (PAZ, 1993a, p. 138).

A partir dessas ideias é que o autor, através da pergunta “quem lê livros de poemas?”¹, perscruta o sentido da poesia moderna, encontrando a força de rebeldia e os movimentos contraditórios da poesia moderna, ao longo dos séc. XIX e XX, entre as vozes da paixão e das visões. Entende que a voz da poesia é “outra”, pois “é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas” (PAZ, 1993a, p. 140). Para ele, “todos os poetas ouvem a voz *outra*, [...] não lá fora e sim dentro deles próprios [...] Nunca a voz de ‘aqui e agora’, a moderna, sim a de lá, a outra, a do começo.” (PAZ, 1993a, p. 140-141, grifo do autor).

1 Cf. PAZ, 1993a, p. 138.

A voz de que fala Octavio Paz confunde-se com a própria noção de modernidade que ele mobiliza. Assim, ele dirá, em “Ruptura e Convergência”, que o Romantismo nega a modernidade, e a ela se funde, por fazer a “crítica da razão crítica” e opor “o tempo da história sucessiva o tempo da origem antes da história, ao tempo futuro das utopias o tempo instantâneo das paixões, do amor e do sangue”. (PAZ, 1993b, p. 37). A poesia moderna realiza, portanto, uma transgressão contínua, e por isso a voz do poema seria essa voz rebelde – tanto revolucionária quanto reacionária. Para ele, a poesia é a pedra de escândalo da modernidade². Por isso ela pode ser perversa, inocente, límpida, viscosa, aérea, subterrânea (Cf. PAZ, 1993a, p. 140).

Ao retomar esse texto de Octavio Paz, para discutir a poesia de Augusto de Campos, queremos afirmar essa ideia da poesia como uma voz inconformada, herdeira da modernidade, capaz de uma liberalidade e de uma crítica social que adentra a modernidade, e por aí apropria-se das forças tecnológicas e utópicas, mas, ao mesmo tempo, a questiona, rechaça-a. Entendemos que esse jogo de forças está presente na poesia de Augusto de Campos e por isso a vemos como formuladora de uma perspectiva crítica da linguagem e de uma prática poética que, sob o viés da invenção e do rigor, são capazes de instituir uma poética de resistência e de diálogo com múltiplas tradições artísticas.

2. A voz da poesia de Augusto de Campos, entre a recusa e a crítica

Na abertura do livro *Não* (2003), Augusto de Campos escreve um “NÃOfácio”, em que afirma a sua poética da recusa e relembra uma conversa com João Cabral de Melo Neto, na qual este aproximava os seus poemas da arte miniaturizada de Paul Klee. Embora Augusto não se veja próximo da arte de Klee, e sim de um Mondrian, Maliévitch ou de um Duchamp, acaba por reconhecer o acerto de Cabral em vislumbrar o seu gosto pelo mínimo: “Cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte, **NÃO** gosto de repetir, e a prática digital, com a sedução dos seus multiinstrumentos, ainda veio agravar os problemas.” (CAMPOS, 2003, p. 11, grifo do autor).

Esse texto de abertura nos coloca vários problemas importantes para compreender a poesia de Augusto de Campos, porém aqui destacamos essa não repetição dita pelo autor, e que colocará para ele a necessidade de

2 Cf. PAZ, 1993a, p. 139.

conjugar um processo apropriativo – que põe em diálogo Klee, Mondrian e Duchamp – a novas práticas de escrita no contexto digital. Na perspectiva de Paz, com sua *outra voz*, entendemos que o dilema datado do período em que escreve e publica seus poemas antepunham o fim do livro e a abertura da escrita digital. *Não* é, portanto, como proposta vanguardista uma afirmação do livro como “embalagem inelutável (CAMPOS, 2003, p. 11) e um aceno para o futuro. A poesia que daí emerge é recusa (“NÃO”) e afirmação de seu potencial criativo e expansivo para outras formas do livro. Mas a poesia é uma voz, é uma forma que se busca e que quase sempre escapa, como se vê no seu poema “Desplacebo” (FIGURA 1; FIGURA 2), do qual destaco essas duas páginas, elaboradas como se fossem caixas de textos emergindo de dentro da própria página do livro (uma parede escura em que o texto aparece tal qual um quadro):

Figura 1- Poema “Desplacebo 1”



Fonte: CAMPOS, 2003, p. 29

Figura 2- Poema “Desplacebo 2”



Fonte: CAMPOS, 2003, p. 31

A primeira coisa que notamos aí é que poesia não pode ser um placebo, algo inócuo. Ela é uma intervenção ativa na página do livro e é também uma voz que ecoa outras, como o Drummond de “Procura da poesia”, ou o João Cabral, enxuto e rigoroso; o minimalismo de Paul Klee; a abertura plástica de um Mondrian ou Maliévicht, ou a invenção duchampiana, revisto por Augusto de Campos e Júlio Plaza (2009) em *Reduchamp*. A poesia de Augusto de Campos se faz com apoio de múltiplas tradições, como se pode observar nas várias evocações de seus poemas em *Não* e nos demais livros. Nesse sentido, ao se falar de voz da poesia, é interessante também pensar que a voz é também o elemento central das reflexões sobre a lírica, e que assim devemos lembrar que a voz singular de Augusto de Campos se faz sobre outras e que sua poesia também nos evoca outras, para além da subjetividade; é o caso de repensarmos a lírica, a partir da crítica que Alfonso Berardinelli faz de Hugo Friedrich e sua *Estrutura da lírica moderna*, retomando T. S. Eliot e seu ensaio “As vozes da poesia”. A questão da modernidade emerge nesses autores a partir de uma reflexão sobre a lírica. Berardinelli mostra-nos que a crítica de Friedrich explorou apenas uma das dimensões da lírica apontadas por Eliot, cujas vozes seriam:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em verso, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem, que dialoga com outros seres imaginários. (ELIOT *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 18)

Ao que nos parece, a diferença em relação a Octavio Paz e ao seu modo de pensar a modernidade, é que Paz evoca a poesia em sua pluralidade e em seu modo de existir resistindo ao mundo, enquanto Eliot, e em sua esteira Friedrich e Berardinelli querem encontrar no poema a sua forma de conexão ou desconexão com o mundo a partir das vozes líricas. Assim, por exemplo, Berardinelli enxerga em Eliot um “retorno quase obsessivo de fragmentos da tradição (citações cultas) e uma intrusão contínua do cotidiano (mimese da fala)” (BERARDINELLI, 2007, p. 19). Ao longo de seu ensaio, Berardinelli lembra as ausências a que Friedrich foi forçado em função da sua tese da obscuridade, como as de Baudelaire, Rilke, Maiakovski, Vallejo e muitos outros. Lembra inclusive o prefácio que Friedrich escreveu em 1966, em que afirma; “[...] a ‘poesia concreta’, com seu amontoado de palavras e sílabas despejadas de maneira mecânica, não pode ser, graças à sua esterilidade, levada em consideração” (FRIEDRICH *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 40).

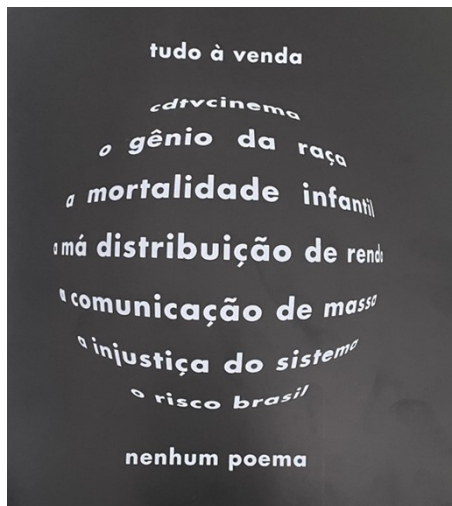
Evidentemente, se olhamos/lemos a poesia concreta, e especialmente a poesia de Augusto de Campos, verificamos que a forma do poema visual, o jogo que se estabelece da página com o leitor, a voz subterrânea que ecoa do jogo poético, das múltiplas camadas de significação do poema que se somam aos intertextos, tudo isso nos faz encontrar facilmente as vozes líricas pensadas por ELIOT, assim como o próprio livro se organiza como um contradiscurso, como afirmamos acima, de resistência.

A poesia de Augusto, como ele mesmo aponta, é enxuta e tende à não repetição, em que pese a ênfase na negatividade (inscrição de um “NÃOfácio”, por exemplo), ou a série de inscrições de prefixos que sugerem brevidade em seus livros e poemas. Ao mesmo tempo, esse tipo de procedimento de linguagem ajuda a traçar uma margem ao seu gesto criativo ou exercício tradutório (transcriativo), por exemplo: “INTRO” ou “IN” traduções, “EX” ou “EXTRO” traduções, “outraduções”, “PRO filogramas”, “clip-poemas”, isto é, sua poética digital. Embora haja aí muita subjetividade, não é uma poesia que destaca a voz do sujeito.

Elementos como esses são fios de leituras e mostram-nos os vários movimentos do poema em Augusto de Campos. Destaque-se também que os prefixos agregados às palavras, como “tradução”, acima, e poemas como “despoemas”, “não-poemas”, ajudam a percebermos a tomada de posição do poeta em relação aos seus textos ou campo de criação. Por exemplo, indicam-se nas seções a partir dos subtítulos os poemas intraduzíveis e a noção de metatradução, a “Ex” ou “extro”, a “outra tradução”, como forma possível de se reinventar e talvez borrar o texto primeiro; e os poemas que se afirmam e se recusam: “des” e “não-poemas”. Como dissemos antes, são já extrapolações do gênero e do suporte.

A discussão sobre o livro e seus formatos, o impresso e o digital a criarem tensão, a tela e a página quadrada a evocarem as galerias de arte como um provável destino das peças são todos fatores relevantes. E, como diz o autor, “Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas.” (CAMPOS, 2003, p. 11). Assim, podemos dizer que o embate entre meios corresponde também à tensão própria da poesia em sua natureza, conforme apontado por Paz, em que a novidade e o retorno, ou recomeço, enovelam-se. E, por conseguinte, podemos dizer que a forma digital dos poemas encartadas num *CD-ROM* ou nos links de acesso à sua publicação na revista *Erratica* (caso de *Outro*), responde pela contrafação do poema nos meios tecnológicos, a jogarem também como parte da guerrilha poética também contra a técnica. Afinal, como diz Paz (1993a, p. 147), “a poesia é o antídoto da técnica e do mercado”, e como ela faria isso, perguntaríamos. Talvez por humanizar os meios; fazendo, pela poesia, que a tecnologia seja usada a contrapelo de sua produtividade, servindo ao poema, e permitindo que ele seja consumido na grande rede armada pelo capital. Noutras palavras, a não conformidade com o mundo e o gesto de ruptura são uma marca da poesia a partir dos primeiros modernos, e ela se manifesta de maneira inequívoca no poema. Para que o poema aja contra o consumismo e adesão acrítica às tecnologias e ao supérfluo, é preciso que se encontre um liame de fraternidade. E a poesia de Augusto enuncia a seu modo uma guerrilha que agencia um viés crítico da linguagem, levando o sujeito a perceber o jogo perverso do capital, como está no poema a seguir:

Figura 3- Poema “Mercado”

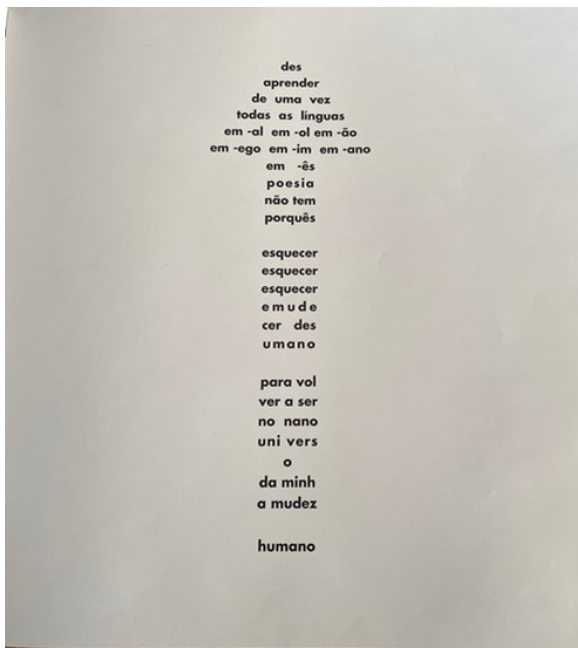


Fonte: CAMPOS, 2003, p. 116-117.

Em “Mercado” (FIGURA 3), podemos observar que a forma esférica do poema, obtido com o uso de software de imagem, mantendo numa forma plana da página os primeiros e últimos versos, dão a perceber todos os produtos (*CD, TV, DVD*) e os problemas sociais e políticos deste país, inclusive a genialidade pode estar à venda. Isso nos lembra uma frase bombástica de Augusto de Campos (1994, p. 88-89) nos meios midiáticos, e posta também num poema de 1988, publicado no livro *Depoesia*: “Não me vendo”. Lá no poema continua o poeta numa espécie de poema cartaz: “Não me vendo/Não se venda/ Não se vende”.

Em 2004, com o poema “Desumano” (FIGURA 4), no livro *Outro*, o poeta questiona a perda da humanidade pelo acúmulo de saberes e de explicações sobre a vida e sobre o mundo, e clama por uma desaprendizagem geral das línguas e dos porquês da poesia. É uma tentativa de desconceituar a língua e as linguagens, evocando o silêncio no que ele chama de “nano universo” (as escalas moleculares e atômicas), num jogo de palavras que designa também o seu verso, ou “uni verso”. E mais que o silêncio, a mudez num mundo de proliferação das comunicações e dos meios. A forma do poema, em seta indicativa, ajuda-nos a pensar o protesto que é esta volta a um mundo anacrônico, perdido:

Figura 4 – Poema “desumano”



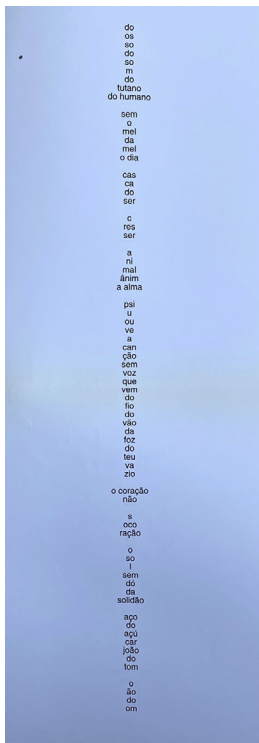
Fonte: CAMPOS, 2015, p. 14-15

Em “ão” (FIGURA 5), uma página dupla na vertical, registra-se o poema em linha contínua, em formato de 11 estrofes, versos de uma a quatro sílabas, desmobiliza o códice como se um livro rolo fosse. Lemos o poema que pode dialogar com o anterior e diz o seguinte, que aqui disponho a frase nos padrões da escrita ocidental:

do osso do som do tutano do humano // sem o mel da melodia // casca
do ser // cres ser// a animal ânima alma // psiu ouve a canção sem voz
que vem do fio do vão da foz do teu vazio // o coração não // s oco
ração // o sol sem dó da solidão // aço do açúcar joão do tom / o ão do
om (CAMPOS, 2003, p. 52-53, transcrição nossa)

Eis o que se lê na forma abaixo, com as quebras e junções que criam ambiguidades e obstáculos à leitura:

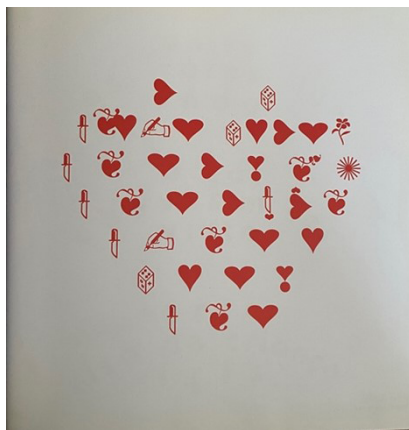
Figura 5 – Poema “Ão”



Fonte: CAMPOS, 2003, p. 52-53

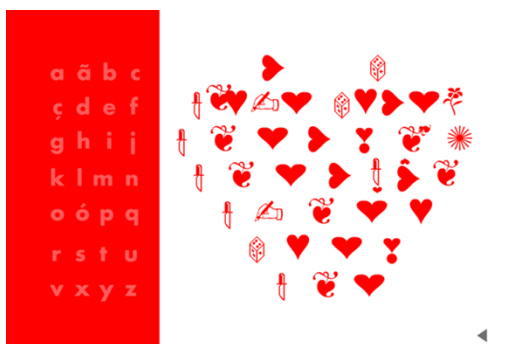
Ressalte-se que, apesar de sua forma elaborada, a temática do poema e sua melodia nos faz aproximá-lo das vozes líricas das tradições poético-musicais. Contraditoriamente, esse “ão” decomposto do advérbio de negação evoca a voz melodiosa, afetiva, mesmo se extraindo de uma poética seca (o aço cabralino?) há algo do mel, do açúcar e da canção melódica (João Gilberto e Tom Jobim). É um acorde do coração, como será também no “criptocardiograma” (FIGURA 6), poema que se realiza em duas versões impressas, feito apenas de imagens de potencial simbólico e possivelmente lírico da mensagem amorosa, talvez, criptografada, no livro *Não: poemas*. Esse poema ganha uma versão animada do clip-poema (FIGURA 7) e é interativo. Depende do leitor a descoberta do texto sob as imagens, assim como a descoberta da voz do poeta lendo o texto. Vejamos as duas versões:

Figura 6 – Poema “Criptocardiograma”



Fonte: CAMPOS, 2003, p. 62-63

Figura 7 – Poema “Criptocardiograma”



Legenda: Clip-poema, printscreen tela inicial.

Fonte: CAMPOS, A. & CAMPOS, Cid, 2003.

Na versão impressa (FIGURA 6), o poema constituído pela linguagem não verbal quebra a expectativa do leitor de poesia por sua materialidade e exige que a imaginação desse leitor realize a sua leitura. Na versão digital/eletrônica (FIGURA 7), o poema é interativo e a tela apresenta duas colunas: na barra lateral vermelha, há um conjunto de letras e, no centro, as mesmas imagens que compõem o livro. Para um leitor acostumado às telas de computador, é intuitiva a ideia de arrastar as letras sobre os ícones,

que, aos poucos, descobrirá o centro da tela coberto de palavras em idiomas distintos, descriptando o “coração” do poema, no qual as palavras escritas terão vez, juntamente com a voz do poeta, pois esse leitor, ao passar o *mouse* sobre as palavras, descobrirá a leitura do poeta nas palavras e línguas correspondentes. Trata-se, portanto, também de um poema lírico.

Cabe ressaltar que o poema sem palavras, ou poesia semiótica, foi anunciado no artigo “Nova linguagem, nova poesia”, de Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto, em 1964, posteriormente incluso em *Teoria da poesia concreta* – textos críticos e manifestos 1950-1960³. No entanto, tal como nas manifestações dos poetas do grupo processo e em parte dos seus poemas, a partir de 1969, usaram-se chaves léxicas para guiar a leitura. O grupo Poema Processo, entretanto, postulava a ideia de um poema “liberto do suporte”, ou publicado em formatos de revistas, como afirma Wladimir Dias-Pino (Cf. DIAS-PINO, 1971). Muitos trabalhos de Augusto de Campos poderiam ser vistos a partir desse diálogo com o Poema Processo, tais como a *Caixa-Preta* (1975), *Poemóbiles* (1968-1974), em parceria com Julio Plaza, e também *Profilogramas* (2012), entre outros, e que podem ser considerados livros de artistas. Em “Criptocardiograma”, publicado em *Não: poemas* (2003), é interessante observar o trabalho feito por um poeta que cultua a palavra como elemento central de sua poesia (essa é uma concepção largamente aceita, embora haja discordâncias por parte dos poetas da visualidade). São raras as exceções, como nos *Profilogramas* (em vários livros) ou num “Pentahexagrama para John Cage” (em *Viva-vaia*). Todavia, são criações muito bem conectadas e articuladas com e dentro da produção do poeta.

Criptocardiograma constitui-se, então, num exercício interessante de união entre o impresso e o digital. Ao abrir o *CD-ROM* encartado no livro, o leitor encontrará ali formulação dupla do poema que permite evidenciar as relações imbricadas entre o impresso e o digital. O poema não será o mesmo, considerando-se os dois suportes. A experiência abre o horizonte do leitor nesses suportes e evidencia, no âmbito da criação, a versatilidade nos diferentes registros de escrita e suporte, como vem ao longo das décadas evidenciando no campo do poema objeto, do poema livro, etc.

³ Cf. PINTO; PIGNATARI, 2006. O artigo foi publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 25 de julho de 1964, e republicado noutros veículos, até ser incluso em *Teoria da poesia concreta* – textos críticos e manifestos – 1950-1960, cuja primeira edição é das Edições Invenção (1965).

Vejam os um pouco desse trato da poesia de Augusto de Campos com as tecnologias e com a tipografia.

3. Da verbivocovisualidade à saída dos becos: poesia, tecnologia e descoberta

Sabemos que a poesia concreta construiu um caminho próprio dentro da história da poesia visual, no Brasil e fora, buscando tanto a verbivocovisualidade quanto uma sintaxe estrutural que fizesse a poesia se distanciar das formas caligráficas⁴. Durou pouco a negação e a autoexigência de controle absoluto sobre o verso, mas o rigor e a produção de uma poesia singular no Brasil foi efetiva. Augusto de Campos, desde o seu *Poetamenos*, em 1952, já buscava estruturar os seus poemas observando os efeitos plásticos espaciais e de usos de tipografias específicas, que sugerisse uma pluralidade melódica e visual, como foi a sua perspectiva weberiana de uma “melodia de timbres”. A relação da sua poesia com a música de Cage, Webern, assim como a obra plástica de vários artistas abstratos, também é bem conhecida, porém não trataremos desses aspectos aqui.

O artigo “poetamenos”, publicado na revista *Noigrandes* n. 2, em 1955, e recolhido na obra *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960*, traz uma reflexão sobre sua pesquisa acerca das reverberações da leitura oral, a música e as representações do “tema gráfico-fonético ou ideogramático” (Cf. CAMPOS, 2006, p. 29). É ali também que ambiciona uma poesia cinematográfica: “mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!” (CAMPOS, 2006, p. 29). E penso que aí está a raiz do uso das tecnologias digitais e da animação para compor os seus “clip-poemas” CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 29-30.

Na introdução do *CD-ROM* em que insere dois conjuntos de produções, até os meados dos anos de 1990, e do início dos anos 2000, o poeta exorta as palavras de Mallarmé, cujo centenário se comemorava: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui: NADA OU QUASE UMA ARTE.” (CAMPOS; CAMPOS, 2003, grifo do autor). O poeta também relata que os poemas dessa primeira seção eram resultados de dois anos de “muitos tateios, curiosidades

4 Cf. MENEZES, 1991; SOLT, 1970; CÂMARA, 2000.

e descobertas” (CAMPOS; CAMPOS, 2003), e comemora que a poesia que ora surgia dos meios digitais era resultante da verbivocovisualidade que desde o início norteava sua poesia, e explodia como “uma bomba de efeito retardado no horizonte das tecnologias”. Evidentemente a relação da poesia concreta com as tecnologias computacionais foram evocadas cedo, já com Haroldo de Campos, e produções de Décio Pignatari, como no poema “terra”.

Considerando a sua produção digital ao longo dos anos, podemos dizer que Augusto de Campos não radicalizou ao transpor a página para a tela do computador em termos de programação e utilização de elementos interativos ou intensificação de uma intersemiose. A parcela mais radical foi feita com Júlio Plaza, em holopoesia a partir de um poemóbil “Luz, Mente, Muda Cor”. Plaza considera que

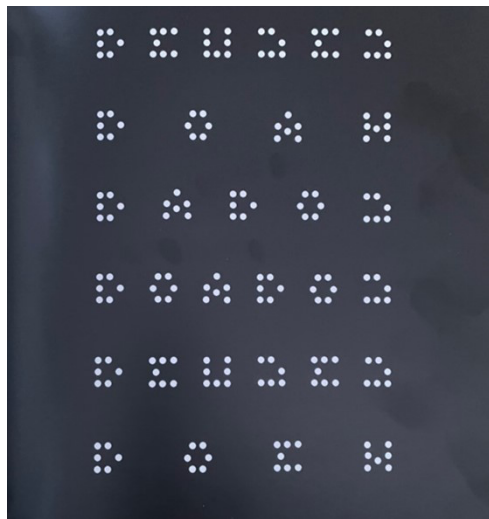
Toda “nova tecnologia” é inicialmente tradutora e inclusiva das linguagens anteriores. Contudo, novos suportes supõem imagens. A imagem produzida pela holografia difere substancialmente das imagens em suportes tradicionais. A imagem holográfica é uma imagem-inteira (holos = inteiro, grafia = imagem), imagem-luz-memória que se reativa para o espectador como um simples spot de luz. (PLAZA, 1987, p. 128)

De fato, os poemas transpostos pelo poeta em grande parte absorveram os recursos de animação e áudio, ganhando uma perspectiva performativa da linguagem. Houve um incremento, em *Não: poemas*, de um pouco de interatividade em poemas como “Criptocardiograma” e “sem saída”, nos quais o leitor/interator tem de ser mais imaginativo para fazer com que o poema “funcione”. Noutros, é uma interação básica de tocar. Mas em vários poemas um elemento importante e consonante ao movimento é a voz do poeta Augusto de Campos, performando o seu texto como se dá, por exemplo, no poema “SOS”, um belo poema. Em “sem-saída” que surge na contracapa de *Não*, há uma fusão entre os obstáculos da tipografia, que dificulta um pouco a leitura, até que o leitor decodifique as letras, e no caso da versão digital, a tela escura exige que o leitor a toque com o *mouse* para aparecer a primeira letra e, num movimento, de preensão e continuidade, o leitor redescubra a rota dos versos que se intercalam em zigue-zagues. Se for persistente, o leitor descobrirá que o verso “Nunca sai do lugar” é móvel. E a partir do momento que ele se fragmenta, o poema se completa na tela, podendo ouvir o burburinho de múltiplas leituras do poeta.

Nos “Clip-poemas 2”, surgido com a publicação de *Outro* (2015), o poeta trabalha em parceria com André Vallias, poeta visual refinado que trabalha com *web design* e programação. As produções estão publicadas na revista *Errática*, na seção “Augusto, 80”, logo após a comemoração do aniversário do poeta, em fevereiro de 2011⁵. Não há mudança na apresentação visual dos poemas, como “Deuses” ou “Tvgrama 3”, de que trataremos aqui, mas há intervenções lúdicas ou sonoras, leitura performática do poema “Tvgrama” por Augusto, mas não há espaço para interatividade. São, enfim, videopoemas disponíveis na rede, mas bem elaborados e pensados em articulação com a poética do ex-concreto.

“Deuses” (FIGURA 8) é desenvolvido em uma fonte estilizada no formato de dados, que é também o tema do poema, assim como “Tvgrama 3” (FIGURA 9) traz uma fonte mais despojada a emular as fontes disponíveis nas redes. Vejamos os dois:

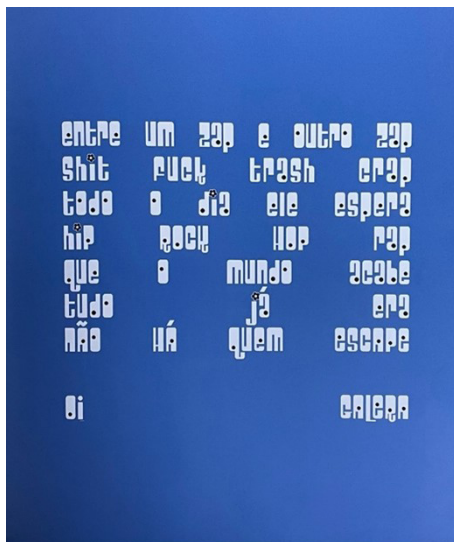
Figura 8 – Poema “Deuses”



Fonte: CAMPOS, 2015, p. 48-9

5 Cf. DOSSIÊ AUGUSTO, 80, 2011.

Figura 9 – Poema “Tvgrama 3”



Fonte: CAMPOS, 2015, p. 34-35

Na *web*, página da revista *Errática*, os poemas se desenvolvem sobre o olhar do leitor assim que ele os escolhe. Em “Deuses”, os dados começam a rolar e aos poucos o leitor percebe que a temática se acentua, e o leitor se dá conta que entre o trocadilho entre “doar” e “doer”, instaura-se a brincadeira dos dados, que ocupa também a atenção dos deuses, para além do isomorfismo que acontece pelo *design* da fonte. No caso de “Tvgrama 3”, o poema bem-humorado brinca com as situações cotidianas para quem vive nas redes sociais e na *web*, e o poeta traz de volta o tema do “pós-tudo”, ao mesmo tempo que lembra as redes como passatempo, enquanto se espera a morte/o fim do mundo, anunciada por uma mensagem de “zap”. Na performance, o poeta prolonga de maneira bem-humorada a saudação dos jovens, fazendo a primeira sílaba do verso se prolongar e acompanhar a medida e a melodia dos demais versos.

Enfim, nesses poemas o poeta busca ainda desenvolver a verbivocovisualidade, aproximando a poesia de leitores inesperados, já que muitos dos seus textos também migraram para o *YouTube*, à medida que os navegadores ou *notebooks* param de rodar os arquivos em *flash* que habitaram os programas Macromédia e outros em que se desenvolveram

os poemas. É também uma forma abrir espaço para a divulgação da poesia visual do autor, que também publica e cria poemas para o *Instagram*, em sua conta “@poetamemos”. Ali inclusive circulam poemas de cunho político em que ri e denuncia a mitificação da tirania e os clichês que abundam nas redes.

Nessa leitura da poesia acreditamos que ela se reinventa em sua forma multifacetada: tipográfica, livresca, poema-objeto, videopoesia, digital, poemovie. Do mesmo modo, a poesia de Augusto de Campos segue deixando a singularidade de sua voz no contexto da poesia brasileira e em língua portuguesa. E como tal, relembramos suas palavras: “deixam seu aceno para cibernautas como para libernatos” (CAMPOS, 2003, p. 11).

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da prosa à poesia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-41.

CÂMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto. “poetamemos”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 29-30.

CAMPOS, Augusto de. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Não: Clip-poemas (1997-2003)*. São Paulo: Perspectiva, 2003. CD-ROM. Produzido pela Digital Lines S.A.

CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1971.

DOSSIÊ AUGUSTO, 80 – homenagem. In: ERRÁTICA. Editada por André Vallias, [2011]. Disponível em: www.erratica.com.br. Acesso em: 14 ago. 22.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade – uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAZ, Octavio. A outra voz. *In: PAZ, Octavio. A outra voz.* São Paulo: Siciliano, 1993a. p. 133-148.

PAZ, Octavio. Ruptura e convergência. *In: PAZ, Octavio. A outra voz.* São Paulo: Siciliano, 1993b. p. 33-57.

PINTO, Luiz Ângelo; PIGNATARI, Décio. “Nova linguagem, nova poesia”. *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 219-231.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SOLT, Mary Ellen (ed., introd.). *Concrete Poetry: a World View.* Bloomington: Indiana Univesity Press, 1970.



Animaverbivocovisualidade (AV3) e intermedialidade em Augusto de Campos: uma análise de seus tvgramas e proposição de um novo tvgrama

Animaverbivocovisuality (AV3) and Intermediality in Augusto de Campos: An Analysis of Its Tvgramas and a Proposal of a New Tvgrama

Miguel Heitor Braga Vieira

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

miguelvieira@uel.br

<http://orcid.org/0000-0002-7797-7480>

Matheus Willian Migotto

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

matheus.migotto@uel.br

<http://orcid.org/0000-0002-9319-3598>

Resumo: Este artigo tem como objetivos: (i) a análise e discussão da série de quatro poemas do escritor Augusto de Campos denominada Tvgramas; e (ii) a proposição de um quinto tvgrama atualizando as discussões teóricas para o contexto das novas mídias que se popularizaram desde a escrita dos últimos textos do autor. Para tal, são empregados conceitos da semiótica francesa e semiótica americana, bem como os estudos mais recentes de intermedialidade, propostos por Clüver (2011) e de AV3, apresentados por Miranda e Simeão (2014). Também são abordadas questões como a materialidade dos textos (GUMBRECHT, 2010), remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) e performance, as quais embasam tanto a discussão dos poemas selecionados quanto a criação do poema proposto.

Palavras-chave: animaverbivocovisualidade (AV3); intermedialidade; poesia concreta; Augusto de Campos; tvgrama.

Abstract: This article aims to: (i) analyze and discuss the series of four poems by the writer Augusto de Campos called Tvgramas; and (ii) the proposition of a fifth tvgrama updating the theoretical discussions for the context of the new media that have become popular since the writing of the author's last texts. For this, concepts from French semiotics and American semiotics are used, as well as the most recent studies of intermediality, proposed

by Clüver (2011) and AV3, presented by Miranda and Simeão (2014). Issues such as the materiality of texts (GUMBRECHT, 2010), remediation (BOLTER; GRUSIN, 2000) and performance are also addressed, which support both the discussion of the selected poems and the creation of the proposed poem.

Keywords: animaverbivocovisuality (AV3); intermediality; concrete poetry; Augusto de Campos; tvgrama.

Introdução

Augusto de Campos é o único dos três poetas fundadores do movimento concretista brasileiro da década de 50 ainda vivo. O escritor completou 92 anos de vida em 14 de fevereiro de 2023 e 72 de carreira. Internacionalmente (re)conhecido e estudado, Augusto de Campos já recebeu dois prêmios Jabuti, o prêmio Pablo Neruda, a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural, o Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius e o título de doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Fluminense. Sua profícua produção, além da poesia, estende-se à tradução, crítica literária e ao ensaio. Ao longo de sua carreira, incorporou o uso do computador e dos meios digitais em sua produção poética e transformou seus poemas em objeto, instalação e performance, constantemente trabalhando na vanguarda com outras mídias e formas de manifestação artística.

Neste trabalho serão investigados quatro poemas de Augusto de Campos que fazem parte de uma série denominada Tvgramas, dois deles presentes no livro *Despoesia* (1994) e os outros dois em *Outro* (2015). Espera-se, nesta empreitada: (a) analisar o conteúdo e a expressão dos poemas nas diferentes mídias em que foram veiculados: livro impresso, performance ao vivo, exibição audiovisual em galeria, vídeo e clip-poema na internet, tanto sob aspectos linguísticos e semióticos quanto sob o olhar das teorias mais recentes de intermedialidade, hipermediação e animaverbivocovisualidade (AV3); e (b) propor um novo poema, criando um diálogo entre os textos originais e as novas mídias que emergiram e se difundiram desde a escrita dos últimos tvgramas de Augusto de Campos.

O desenvolvimento desta pesquisa, em primeiro lugar, se justifica pela relevância literária do autor a ser estudado e o trabalho de vanguarda desenvolvido ao longo de toda sua carreira. Em segundo lugar, a produção

acadêmica sobre Augusto de Campos, apesar de prolífica, ainda possui vasta seara a ser explorada sob os olhares da semiótica e das teorias mais recentes sobre intermedialidade e animaverbivocovisualidade (AV3).

1 Poesia concreta e verbivocovisualidade

A poesia concreta, como conceituam os próprios criadores do movimento concretista em seu plano-piloto, é “produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso” e que “começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural.” Ou, ainda, uma “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” e com forte apelo à comunicação não-verbal” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1987, p. 156).

A esse processo de imbricação entre forma e conteúdo, conjugando aspectos verbais, visuais e sonoros, denominado pelos concretistas de verbivocovisualidade – termo emprestado do *Finnegans Wake*, de Joyce –, somaram-se outros elementos advindos, principalmente, das novas possibilidades geradas pelas tecnologias e virtualidades emergentes das últimas décadas.

Se na virada do século XIX para o século XX, Mallarmé com “Um lance de dados” utilizou o espaço em branco da página bidimensional como elemento signifiante, na década de 50 Augusto de Campos agregou o cromatismo e o conceito da *Klangfarbenmelodie* de Webern a seus poemas. No final da década de 60, com Júlio Plaza, extravasou o plano 2D com a tridimensionalidade dos “Poemóbiles”; nos anos 70 rompeu novas barreiras de intertextualidade com suas “intraduções”; na década de 80, novamente com Plaza, adicionou jogos de luz à terceira dimensão criando poemaholograma¹; em meados de 90, os poemas de Campos ganharam animações digitais com auxílio da computação gráfica e transformaram-se em álbum musical e em performance ao vivo no espetáculo *Poesia é risco*; nos anos 2000 sua poesia migrou para a internet e o Youtube, adquirindo outros aspectos interativos, como nos “clip-poemas”²; e, mais recentemente, criou novos diálogos através das redes sociais, como o Facebook e o Instagram, apenas para citar alguns exemplos.

¹ Cf. AUGUSTO..., 2015.

² Cf. CAMPOS, 2003.

Para dar conta dessa evolução múltipla de formas de expressão e de canais de comunicação, há de se recorrer às teorias de intermedialidade, remediação, hipermediação e AV3, as quais embasam as potencialidades de uma obra tão singular e em constante transformação, como a de Augusto de Campos, exploradas a seguir.

2 Intermedialidade, remediação, hipermediação e novas mídias

O conceito de intermedialidade tem se revelado muito amplo, espécie de termo guarda-chuva, que é cada vez mais empregado por vasta gama de disciplinas, como Estudos de Mídia, Estudos de Cinema, História da Arte e Estudos Literários, por exemplo, as quais dele se apropriam com diferentes delimitações e objetivos específicos. Por sua vez, acabam surgindo, também, muitos outros conceitos derivados, como multimídia, *cross*-midialidade, inframidialidade e hibridização, apenas para elencar alguns, sendo que esta heterogeneidade de concepções pode levar a ambiguidades e dificuldades de compreensão (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Dadas as limitações de formato deste trabalho e seu enfoque, nos ateremos às perspectivas de intermedialidade de alguns autores específicos, cujas contribuições não excluem ou se contrapõem às dos não abordados.

Desde seu surgimento, se a poesia concreta já carrega a característica de arte intermídia, a poesia de Augusto de Campos, de *Poetamenos* (1953) a *Entredados* (2022), não haveria de ser diferente. Na perspectiva de Clüver (2011, p. 9), o conceito de intermedialidade é aplicável em toda relação de interação entre diferentes mídias e, embora o termo seja recente, é um fenômeno cultural e temporalmente ubíquo. Assim, a poesia concreta abrangeria pelo menos os campos da literatura e das artes gráficas ou visuais, quando manifesta em formato impresso, mas que poderia ir – e foi – muito além na interação com outras artes. Para o caso em tela, os poemas analisados partem do livro e chegam à performance ao vivo, cruzando não apenas uma, mas múltiplas fronteiras – mais apropriado, talvez, seria o termo “pontes” – entre mídias distintas, criando uma espécie de teia de conexões entre elas.

Nesse lugar fronteiro, a obra de Campos apresenta diversas configurações e qualidades midiáticas que poderiam ser descritas utilizando as três subcategorias de Rajewsky (2012): combinação de mídias, transposição midiática, e referência intermidiática. O show *Poesia é risco*, por exemplo, faz uso do processo de *combinação de mídias*, pois é o resultado

da articulação de diferentes mídias – performance, poesia, videoclipe etc. – que possuem sua materialidade e contribuem para a produção de significado da obra. Já a transformação do “Tvgrama I” do suporte impresso do livro (texto fonte) para o meio audiovisual no documentário *Poetas de campos e espaços* (texto alvo), pode ser entendido como uma *transposição midiática*. Enquanto o “Tvgrama II” carrega *referências intermidiáticas* ao dialogar com as canções provençais do século XIII (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25).

Na perspectiva de Bolter e Grusin (2000), essa confluência de mídias na poesia concreta pode ser vista como uma hipermediação, pois une no mínimo duas mídias: texto e imagem. A hipermediação não é um fenômeno do século XX, mas uma manifestação muito mais antiga, com séculos de história. Para os autores, as iluminuras medievais, por exemplo, já constituíam hipermediações pela imbricação existente entre imagem e texto (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 12). Nas hipermediações está também envolvido o processo de remediação, que consiste no importe de uma mídia para outra, visando sua crítica e remodelagem (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 52).

Unindo-se as perspectivas desses autores, é possível perceber a imbricação desses fenômenos. Uma remediação envolve uma transposição midiática, ou, para Clüver (2006, p. 115-117), uma *transposição intersemiótica*, quando há transferência, ou tradução, de um sistema sógnico para outro. Processo que pode levar a uma combinação de mídias, ou a uma hipermediação, que por sua vez fazem parte do fenômeno da intermedialidade. Nesse contexto, o AV3, que será definido mais adiante, amplia essas perspectivas principalmente no que tange às mídias digitais, a animação e à interatividade entre essas mídias.

Por mais disruptivas que as novas mídias digitais possam parecer devido ao curtíssimo tempo entre sua criação, difusão e – por que não? – declínio de uso, elas não se constituem como fenômenos estranhos a uma cultura ou desprovidos de contexto, pelo contrário:

As novas mídias digitais não são agentes externos que surgem para perturbar uma cultura desavisada. Elas emergem dentro de contextos culturais e remodelam outras mídias, que estão inseridas em contextos iguais ou similares. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 17, tradução nossa)³

³ “New digital media are not external agents that come to disrupt an unsuspecting culture. They emerge from within cultural contexts, and they refashion other media, which are embedded in the same or similar contexts.”

Ainda sobre a relação entre novas e velhas mídias, bem como entre mídia e sociedade, fica evidente sua imbricação no tecido social, como afirmam, ainda, Bolter e Grusin:

Nenhum meio hoje, e certamente nenhum evento de mídia sozinho, parece fazer seu trabalho cultural isolado de outras mídias, assim como não funciona isoladamente de outras forças sociais e econômicas. O que há de novo sobre as novas mídias vem da maneira particular como elas remodelam as mídias mais antigas e das formas como as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias⁴. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 15, grifo nosso, tradução nossa)

Retomando o conceito da hipermediação, a ocorrência se evidencia quando imagem e texto no poema são somados a elementos sonoros, cinéticos e espaciais, entre outros, como na exposição *REVER Augusto de Campos* do Sesc Pompeia (FIGURA 1). Ademais, as obras são remediadas para aparelhos televisores que exibem os clip-poemas. O processo de remediação consiste na representação de uma mídia em outra (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 45), ou seja, configura-se como a transposição – muitas vezes, intersemiótica – de uma obra de uma mídia para outra. Esse processo é comumente chamado de adaptação quando uma obra literária é remediada para o cinema, o teatro ou a televisão.

Figura 1 – tvgramas na exposição *REVER Augusto de Campos*, de 2016, no Sesc Pompeia.



Fonte: Flamingo (2016)

⁴ “No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and

Muito embora o processo de remediação possa estabelecer um diálogo, ou interação, entre obras em diferentes formatos, nem sempre o leitor/espectador tem a consciência de se tratar de uma remediação (ou adaptação). Todavia, os visitantes da exposição *REVER Augusto de Campos*, confrontados com os “poemas televisivos”, ainda que ignorem os livros do poeta, podem estabelecer conexões com sua obra por meio de novas materialidades e novas experiências das quais o corpo tem participação muito mais ativa do que no processo de simples leitura.

3 Animaverbivocovisualidade (AV3)

A criação do conceito de animaverbivocovisualidade (AV3) deve-se aos pesquisadores Antônio de Miranda e Elmira Simeão, ao buscarem o avanço de compreensão da comunicação extensiva às formas híbridas de criação, transmissão e circulação situadas na difusão vertiginosa das ferramentas e suportes de comunicação virtual (multimodalidade informacional). Entendem por comunicação extensiva a rede complexa de dados de informação (sobretudo sociais e culturais) aliadas aos mecanismos e dispositivos de trocas comunicacionais e sógnicas.

O fenômeno AV3 comentado acrescenta “anima”, prefixo que, segundo os autores, possibilita o alcance

à (dupla) relação da poiesis (elemento estético, criativo) e da ‘animação’ dos elementos da composição mediante a tecnologia. Arriscaríamos dizer que, em certo sentido, o termo anima como a alma dessa relação intersgnica. (MIRANDA; SIMEÃO, 2014, p. 51)

As dimensões do AV3 propostas por Miranda e Simeão (2014) não apenas englobam o conceito de verbivocovisualidade com os demais conceitos abordados neste trabalho – como a hipermediação e a interatividade – mas também incluem novos elementos, como a hipertextualidade, hiperatualização, mobilidade, ubiquidade e multivocalidade.

Algumas dessas outras dimensões podem ser observadas no trabalho multimidiático de Augusto de Campos. Encontram-se tais elementos também

economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.”

na produção de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Julio Plaza e Arnaldo Antunes. A interconexão de seus textos entre diferentes conteúdos e em distintas redes ou plataformas, principalmente por meio de *hiperlinks*, *tags* e *hashtags* é compreendida por Simeão e Miranda (2014) como hipertextualidade. Como resultado da exploração de uma diversidade de meios digitais, cria-se mobilidade na obra do autor, mesmo quando restrita a uma sala de exposição, pois os registros audiovisuais, sejam reproduzidos num celular ou projetados na fachada de um edifício, encarregam-se de atribuir-lhe movimento e instantaneidade.

Assim, rompendo as barreiras do livro impresso, que possui uma tiragem reduzida e que é veiculado em locais específicos, num universo que Simeão e Miranda (2010) chamariam de “poucos para poucos”, pode-se com essa multiplicidade de canais e de virtualidades caminhar para um universo de “muitos para muitos” e, na direção de uma comunicação integrada, atingir, segundo os autores, uma ubiquidade (“todos para todos”).

Todavia, há que se fazer algumas ressalvas a certas dimensões do AV3, como as duas últimas citadas (mobilidade e ubiquidade) para não cairmos numa armadilha “ciberufanista”, na qual a internet e as mídias digitais, incluindo os dispositivos eletrônicos propriamente ditos, estariam igualmente ao alcance de todos, parecendo eliminar distâncias físicas e desigualdades sociais. No Brasil, essa ubiquidade não atinge pelos menos 46 milhões de habitantes, a multivocalidade falta à metade dos lares rurais e o “muitos para muitos” custa para um quinto dos conectados, que só conseguem acesso à internet por empréstimo de vizinhos (RAQUEL, 2020), apenas para se tangenciar a questão.

4 Os tvgramas e suas discussões

No poema da Figura 2, “Tombeau de Mallarmé”, lê-se entre as letras “t”: “ah Mallarmé / a carne é triste / e ninguém te lê / tudo existe / para acabar em tv”. As letras “t” são semioticamente transformadas em cruces, ou lápides, enquanto o poema como um todo se transforma na vista de um cemitério. Eis o túmulo de Mallarmé. O autor coloca em xeque o apagamento da literatura canônica e da leitura de poesia (dos autores eruditos) em decorrência do advento dos meios tecnológicos, representados no texto pela televisão. O mesmo “t” que forma a tevê é, no texto, a lápide da poesia.

Figura 2 – Tvgrama I (tombeau de Mallarmé) (1988)

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l é
t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

Fonte: Campos (1994)

Cabe ressaltar que o título do poema de Campos faz referência ao soneto de Mallarmé “Le tombeau d’Edgar Poe”, escrito em 1876 em homenagem à memória de Edgar Allan Poe. Assim, Campos constrói sua (anti)elegia a Mallarmé parafraseando o título do poema do poeta francês.

Para além do suporte do livro, o autor utiliza-se de meios multimidiáticos como vídeos na internet, reproduções televisivas em exposições e até em show ao vivo para veicular um poema que aborda a “morte” da poesia e da literatura escrita por meio das mídias. A genialidade do poema encontra-se justamente na sua remediação, inter e hipermedialidade, pois a tevê e, posteriormente, a internet, são usadas para veicular literatura e poesia, perpetuando o nome do poeta e instigando os leitores/telespectadores a conhecer seu trabalho.

Por meio da remediação dos tvgramas de Augusto de Campos para videoclipe, é possível suscitar discussões importantes da relação das gerações mais jovens com a leitura e com os meios audiovisuais. Pesquisadores como Petit (2009) apontam que as mídias audiovisuais forçam o espectador a se adaptar a um certo tempo médio de duração (seja no rádio ou em programas televisivos muitas produções são editadas e padronizadas para tempos menores como, por exemplo, 3 minutos⁵), enquanto a leitura pode oferecer maior liberdade para os processos mentais imaginativos.

⁵ Com a explosão dos vídeos de curta duração em plataformas como o Instagram, TikTok e YouTube, esse tempo foi reduzido drasticamente, podendo não ultrapassar 15 segundos.

O “Tvgrama I” foi também exibido em formato de vídeo no documentário *Poetas de campos e espaços* da TV Cultura em 1993, alcançando posteriormente o YouTube. O poema de Augusto de Campos orbita um entrelugar, do livro impresso ao vídeo e à exposição multimídia, por isso a importância de estudar sua obra também pelo prisma das mídias, pois, como bem aponta Justino (2016), nesse interregno há um espaço que não pode ser pensado apenas sob o ponto de vista interno da literatura. E conclui: “A relação paradoxal e paradigmática com a tradição modernista, o poema de Augusto de Campos a revelará sob a forma da deglutição autofágica [*sic*] e auto-irônica, Mallarmé/Tv” (JUSTINO, 2016, p. 101).

5 Contexto histórico

É imperativo destacar a temporalidade de produção dos textos e os suportes de mídias disponíveis para sua construção/discussão. Na década de 80, anterior à difusão e uso comercial da internet em larga escala, os estudos de mídia e comunicação estavam voltados para a televisão e sua capacidade de manipulação de massa. É nesse contexto que o poeta engendra sua crítica e produz os primeiros dois tvgramas da série.

O segundo, “Tvgrama II (Antennae of the Race)” (FIGURA 3) realiza uma viagem no tempo ainda maior, resgatando o trovador provençal do século XII Bernart de Ventadorn. O texto dialoga com a canção “Can vei la lauzeta mover” (Ao ver a cotovia mover), aproximando imagens contrastantes. De um lado, as cotovias na bucólica paisagem do sul da atual França nos séculos finais da idade média, e de outro, os bem-te-vis sobre as antenas de tevê nas cidades modernas. Antenas que não realizam a recepção do sinal corretamente, pois há sempre um ruído de fundo, um chiado “fora do ar”. É o que se observa tanto no poema impresso quanto no clipe⁶, essa simulação de ruído. A aglutinação das letras e palavras causa incômodo, dificulta a leitura, transtorna, como se o leitor também estivesse fora de sintonia.

A construção audiovisual do clipe reforça a isotopia temática por meio dos sons. O efeito de ruído é obtido por meio da repetição dos fonemas /t'e/ e /v'e/ ao fundo, enquanto o poema é declamado. Ao final, um trecho de música provençal é tocado, colocando em confronto esses dois ambientes tão distintos, trazidos pelo poeta.

⁶ Cf. AUGUSTO..., 2011.

Figura 3 – Tvgrama II (Antennae of the Race) (1979/1993)



Legenda: sobre as telhas velhas / Bernart de Ventadorn / em vez de cotovias / entreou
vidas apenas / entrevês entre vídeos / bentevis nas antenas

Fonte: Campos (1994)

6 A internet e as redes sociais

Continuando a discussão e a crítica à televisão, Mallarmé sai momentaneamente de cena. O “Tvgrama 3” (FIGURA 4) opera sobre a polissemia da palavra “zap”. O termo é hoje amplamente utilizado como apelido para o aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp e, por metonímia, para as próprias mensagens trocadas via aplicativo: “mandar um zap”. Todavia, ainda que o livro *Outro* tenha sido publicado em 2015, a data do texto nos dá a dica. Sua escritura em 2007 é anterior ao lançamento do aplicativo (2009) e embora pareça dialogar com a temática das mídias de troca de mensagens instantâneas em composição com o universo das gerações mais novas, tal inferência apostaria menos numa análise semiótica do texto e mais na capacidade profética do autor – que, diga-se, já acertou diversas vezes ao longo de sua carreira, desde *Poetamenos*: “mas luminosos ou filmletras, quem os tivera!” (CAMPOS, 2014, p. 65) até *Não*: “quanto à poesia os computadores farão isso por nós” (CAMPOS, 2003, p. 123).

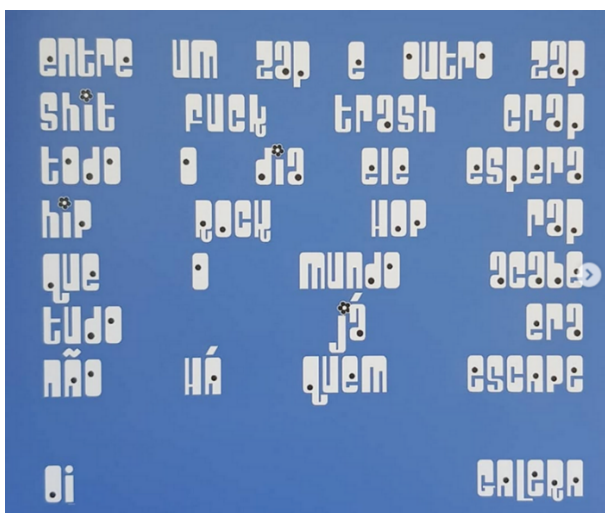
Numa segunda leitura, “zape”, de acordo com o Dicionário Houaiss (2009), também significa “som provocado pelo entrecchoque de espadas ou afins”, podendo remeter à violência do conteúdo televisivo. De fato, o

surgimento da expressão está associado, novamente, à mídia televisiva, mas em outra seara. Mais especificamente após a popularização dos aparelhos com controle remoto, uma vez que *zap*ear significa mudar repetida e consecutivamente de canal, em especial para se evitar os intervalos comerciais.

O fundo azul do texto funciona como o novo índice para a falta de sinal, substituindo o antigo chiado e o ruído visual. A tipografia, a escolha do léxico e os anglicismos imprimem uma identidade ao texto que remete à Geração Z. Entre um canal e outro, nada de construtivo ou edificante, apenas “shit fuck trash crap”. Espera-se o entretenimento “hip rock hop rap”, a alienação, a fuga da realidade, mas só se encontra a desesperança. O niilismo e a inexorabilidade do fim aliados a uma indiferença pueril. O poeta expõe habilmente tal geração formada pelo excesso de contato televisivo.

A animação digital do poema em *flash* encontra-se no site da revista eletrônica *Errática*⁷, todavia a falta de suporte ao *plug-in* dificulta o acesso ao conteúdo. Alternativamente, pode-se apreciar a remediação do poema no Youtube⁸, em que a vocalização de Augusto de Campos corrobora o que expusemos acima. E a poesia continua resistindo ainda “que o mundo acabe”.

Figura 4 – “Tvgrama 3” (2007)



Fonte: Campos (2015)

⁷ Disponível em: www.erratica.com.br.

⁸ Cf. TV GRAMA..., 2021.

Mais de duas décadas depois do primeiro tvgrama, a atualização da crítica acompanha o movimento de evolução tecnológica. Se a internet toma o espaço das mídias convencionais de *broadcast*, substituindo-a pelo *multicast*, o algoz de Mallarmé agora é outro. O “Tvgrama 4 erratum” atualiza o primeiro trazendo novas dimensões quanto às mídias digitais ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com o texto anterior e as mídias tradicionais. A televisão é substituída pelo YouTube e a transmissão outrora analógica é atualizada para os formatos digitais de vídeo (FLV e Quicktime).

A escolha da fonte pixelizada em baixíssima resolução (formada por um conjunto de 3x3 pontos) e da estética minimalista lembra as telas de fósforo âmbar⁹ dos computadores da década de 80, ao mesmo tempo em que contrastam com as tecnologias atuais, as quais permitem a gravação e reprodução de vídeos em altíssima definição.

Figura 5 – “Tvgrama 4 erratum” (2009)



Fonte: Campos (2015)

⁹ Os monitores com fósforo âmbar surgiram por volta de 1985 e possuíam melhor legibilidade que os antecessores de fósforo verde. Outro fato curioso dá-se com o surgimento dos monitores em cores, a partir do qual o aparecimento de uma tela amarelada era indício de defeito na produção/transmissão da imagem.

Nesse contexto, o poeta coloca em tela a possibilidade de resistência da poesia por meio da digitalização. Se a mídia tradicional – leia-se a televisão – sepulta a poesia, seja por ela não atender aos interesses dos grupos que controlam tal meio, seja por fatores diversos, parece haver na internet uma multivocalidade que permite a reprodução de um discurso poético outrora esquecido.

Essa resistência é colocada em prática pelo poeta. Seus poemas são convertidos em clipes e veiculados no YouTube, que, diferentemente da televisão, permite a busca do conteúdo e sua exibição de forma ilimitada. O show *Poesia é risco* pode ser acessado, na íntegra, também no YouTube. Seus clip-poemas são transformados em arquivos *flash* e disponibilizados de forma interativa em seu site. Mas a própria evolução tecnológica traz seus entraves. A obsolescência programada cumpre seu papel rapidamente. Arquivos que utilizam o *plug-in flash player* já não mais funcionam nos navegadores, pois a empresa responsável pela tecnologia descontinuou o suporte ao produto.

É possível verificar uma coesão entre o “Tvgrama 4” e o restante da obra do autor. Ainda que com um tom cético e pessimista, Augusto de Campos consegue mostrar a resistência da poesia. E se há uma esperança para a poesia, para Mallarmé e para os demais gigantes da literatura, ela passa, na visão do poeta, pelo universo das virtualidades e multimidialidades. Todavia, desde o último tvgrama de Augusto de Campos, novas redes e novos modos de comunicação surgiram na internet, enquanto outros meios e plataformas foram relegados ao abandono, numa dinâmica cada vez mais veloz. Portanto, para discutir essas relações emergentes, propôs-se um novo tvgrama.

7 “Tvgrama 5”, uma atualização caduca

Com vistas a ampliar o diálogo em tela e atualizar algumas relações entre poesia e mídias emergentes, propõe-se o poema “Tvgrama 5 (update)”, suscitando novas discussões para o tema. Cabe a advertência de que a atualização já nascerá um tanto caduca, uma vez que, guardadas as devidas hipérboles, o tempo de produção de um artigo científico assemelha-se à passagem de uma era geológica quando comparado ao contexto de produção e consumo de conteúdo de mídia na internet. Ainda assim, a discussão, a crítica e a manifestação artística sobre tecnologia e mídia continuarão sendo tão necessárias quanto forem quaisquer técnicas emergentes ou obsoletas.

Onde nos tvgramas I e 4 de Campos lê-se “t” ou “tv”, foram dispostas, em ordem cronológica de criação, as siglas de algumas redes sociais largamente utilizadas na atualidade, além da sigla da obsoleta tevê seguida por ponto de interrogação. No último verso, a onomatopeia de som de relógio com a letra “k” faz alusão à famosa rede de vídeos curtos, o TikTok.

A diagramação, ao mesmo tempo em que faz referência aos poemas originais utilizando-os como inspiração, procura estabelecer relações com a estética das mídias atuais citadas, em oposição ao que realiza, por exemplo, o “Tvgrama 3”, o qual se vale da estética de uma mídia obsoleta – os antigos monitores com tela de fósforo – para abordar uma rede “nascida” na era dos monitores de tela plana de altíssima resolução.

A proporção quadrada (1:1), padrão do Instagram, o qual também está integrado ao Facebook, proporciona fácil diálogo e publicação nestas redes sem a necessidade de recortes ou adequações.

9 Temática e discussão

Atualizando o “Tvgrama 4” com o surgimento de novas mídias, discute-se a resistência da poesia e existência dos autores – e suas obras – não no universo virtual, mas sim fora dele. Enquanto no poema de Augusto de Campos o YouTube substitui a televisão e a poesia pode resistir devido ao registro de caráter “durativo” dos vídeos da nova plataforma, o “Tvgrama 5” discute a dimensão da fugacidade das novas redes, nas quais a existência da informação é condicionada pela duração de uma *live* (performance ao vivo), ou quando muito, pela velocidade de rolagem da tela. Tal dimensão também é reforçada no último verso do poema, que mistura as onomatopeias em português e inglês, *tique-taque* e *tick-tock* respectivamente, para aludir à referida rede de vídeos curtos enquanto suscita a discussão sobre a duração dessas redes e a urgência do tempo. Como se o som fosse de uma bomba-relógio, prestes a detonar.

Quanto ao texto escrito, relegado a um segundo plano dentro de muitas redes sociais, mesmo naquelas que operam especificamente com conteúdo verbal, como é o caso do Twitter, ele é reduzido ao mínimo possível. Até 2017, o limite de caracteres para a publicação de textos na plataforma era de 140 caracteres, ampliados para 280 caracteres em 2018. Curiosamente, ao final de 2018, a média de tamanho das postagens manteve-se praticamente o mesmo, 34 caracteres¹⁰.

¹⁰ Cf. OREMUS, 2018.

Tais aspectos de síntese e de evanescência parecem configurar uma tônica na concepção das redes sociais e aplicativos de mensagens. Talvez o exemplo mais icônico seja o aplicativo Snapchat, utilizado para o compartilhamento de textos, fotos e vídeos que podem ser visualizados uma única vez pelo destinatário e após sua reprodução são destruídos. Até pouco tempo, as fotos enviadas por meio do aplicativo duravam exatos 10 segundos. Esse recurso foi adotado (copiado) por diversos outros programas, tornando-se uma tendência.

Frente a essa mediação da hipervelocidade e do hiperconsumo, a literatura convencional, em meio físico e com textos mais longos, parece cada vez mais lenta e distante das virtualidades em que estamos inseridos. Dois versos ao final do poema (“e a poesia leva ban / quando não cabe num tweet”) discutem essa relação. Se um texto se alonga pouco mais que o exíguo suporte da plataforma, torna-se desinteressante, é “banido”, por levar demasiado tempo para ser lido. Em contrapartida e paradoxalmente, o poder tantalizante dos vídeos curtos veiculados nessas plataformas de mídia opera a dissolução do tempo, sendo capaz de prender, facilmente, a atenção por horas. A tela do celular converte-se em novo buraco de fechadura, onde a consciência do usuário é plasmada numa espécie de *voyerismo* apenas aparentemente aleatório, pois nos bastidores do universo digital, complexos algoritmos que comandam o aplicativo e respondem às interações recebidas são sistematicamente engendrados.

No entanto, em face às investidas que o espaço virtual das redes supostamente perfaz junto ao público consumidor de literatura, num pretenso purismo em relação à morte do livro e da própria linguagem literária, pensamos mais proximamente de Jean-Claude Carrière e de Umberto Eco, que, em *Não contem com o fim do livro* (2010), dizem:

Com a Internet, voltamos à era alfabética. Se um dia acreditamos ter entrado na civilização das imagens, eis que o computador nos reintroduz na galáxia de Gutenberg, e doravante todo mundo vê-se obrigado a ler. Para ler, é preciso um suporte. Esse suporte não pode ser apenas o computador. (CARRIÈRE; ECO, 2010, p. 16)

Ou seja, a efemeridade de relações de leitura em espaços de rede virtual obriga o retorno primário à leitura, a qual pode ou não ser fruída e estendida em significações mais profundas. Esse papel também sempre foi

o do livro, espaço por excelência da liberdade de interpretação ora mais superficial, ora mais complexa, e de velocidade igualmente individualizada e livre. De todo modo, essa ponderação sobre nossas próprias exposições segue o caminho de estreitar as aproximações, conferindo sim a ligeireza de criação, transmissão e circulação no meio digital, porém, sem encerrá-lo em si mesmo, ou, ao menos, decretá-lo como um fim em si. Longe de um divórcio com a produção tradicional, vê-se um aproveitamento cada vez maior e mais efetivo de escritores por parte das opções de linguagem, suporte e divulgação que o virtual apresenta. Isso se verifica ainda com mais intensidade em artistas afeitos ao experimentalismo total, como Augusto de Campos.

10 Mediações

O poema “Tvgrama 5 (update)” foi originalmente concebido no software de design gráfico CorelDRAW e projetado para veiculação em redes sociais como o Instagram e o Facebook sem recorrer, necessariamente, a uma versão em meio físico/analógico como o livro impresso. Tal escolha objetiva tanto uma aproximação entre forma e temática – ou entre os planos de expressão e conteúdo, para utilizar a terminologia de Hjelmslev – quanto possibilitar a veiculação do texto num universo de todos para todos (dimensão de ubiquidade).

Já no campo de produção de sentido, a escolha do meio permite o uso de um recurso de metalinguagem, ou seja, questionar a produção nas redes sociais por meio da própria produção nesses meios. Ademais, ao realizar essa crítica da mídia pela própria mídia, não só se resgata o recurso empregado por Augusto de Campos em seus “Tvgrama I” e “Tvgrama II”, como remedia-se e atualiza-se, também, sua crítica.

Uma outra possibilidade desse espaço hipermediado é o estabelecimento de conexões entre produtores de conteúdo por meio de *tags* ou citações fazendo com que uns tenham conhecimento dos trabalhos dos outros. Ou seja, ao referenciar o perfil do poeta Augusto de Campos no poema deste autor (hipertextualidade), é possível acessar e visualizar o trabalho deste e, quiçá comentar e reagir a ele (interatividade). O que suscita uma outra discussão: embora a distância física pouco signifique quando se aproximam diferentes produtores de conteúdo, será esse recurso suficiente para ultrapassar o abismo simbólico entre autores anônimos e cibercelebridades?

Conclusão

As remediações, intermedialidades e hipermedialidades proporcionadas à poesia concreta nos meios digitais permitem a exploração de signos sonoros e cinéticos, antes impossíveis de serem comportados no suporte da página. E é na soma desses dois meios – físico e digital – que se alcança a plenitude da realização semiótica dos textos, levando ao limite os fundamentos da poesia concreta: o uso substantivo do espaço como elemento de composição, a criação de uma totalidade “verbivocovisual”, o núcleo poético como sistema de relações entre quaisquer partes do poema, a síntese ideogrâmica, a experimentação e a palavra como célula viva e organismo completo (CAMPOS et al., 1987).

Dessa forma, é possível conceber diversas narrativas, verbais e simbólicas, neste intrincado jogo metassemiótico, no qual o poeta explora toda a potência de sua poesia. A remediação dos textos permite a criação de novas camadas de significado e a transposição de signos entre diferentes meios abre espaço para o surgimento de novos signos e novas interpretações. A poesia concreta apresenta-se, portanto, desde sua concepção até os tempos atuais, como um campo fértil para os objetos de análise da semiótica e das mídias, pois na transposição e confluência de meios (*media*) proporciona-se a criação e recriação de signos e interpretantes.

Todavia quedam, talvez, tanto questionamentos quanto afirmações sobre a relação entre literatura e as mídias atuais e futuras: continuará a poesia resistindo num universo de virtualidades cada vez mais evanescente, em que os conteúdos produzidos e veiculados expiram em prazos vertiginosamente mais curtos? Sobreviverá o texto em plataformas em que o tempo de exposição do usuário pode durar, literalmente, uma fração de segundo? Como as poéticas visuais poderão compatibilizar-se com as características e limitações impostas pelas redes sociais e plataformas digitais? E, finalmente, daqui a quanto tempo será necessária uma nova errata para o tvgrama proposto? Para essa última pergunta, provavelmente já temos a resposta: estamos atrasados.

Referências

AUGUSTO de Campos – TVgrama 1 (tombeau de Mallarmé). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (28 s). Publicado pelo canal Augusto de Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omecBkn9UB0>. Acesso em: 19 maio 2021.

- AUGUSTO de Campos – TVgrama 2 (Antennae of the Race). [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (39 s). Publicado pelo canal Augusto de Campos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4CWZko9vJjo&ab_channel=AugustodeCampos. Acesso em: 19 maio 2021.
- AUGUSTO de Campos: poesia-holograma e poesia-laser. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1 m 41 s). Publicado pelo canal Augusto de Campos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3nfv3-8DT0Y&ab_channel=AugustodeCampos. Acesso em: 22 jul. 2021.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT, 2000.
- CAMPOS, A. de. *Despoesia*. Perspectiva: São Paulo, 1994.
- CAMPOS, A. de. *Não poemas*. Perspectiva: São Paulo, 2003.
- CAMPOS, A. de. *Viva vaia*. 5. ed. Perspectiva: São Paulo, 2014.
- CAMPOS, A. de. *Outro*. Perspectiva: São Paulo, 2015.
- CAMPOS, A. de. *Clip-Poemas*. [S. l.: s. n.], 2003. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.htm>. Acesso em: 19 maio 2021.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARRIÈRE, J. C.; ECO, U. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 20 maio 2021.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.107-166.
- FLAMINGO, J. Augusto de Campos no Sesc Pompeia. *Veja São Paulo*, São Paulo, maio. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO7lkbDZt6Q>. Acesso em: 19 maio 2021.
- GUMBRECHT, H. U. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 388-409, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116873>. Acesso em: 20 maio 2021.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JUSTINO, L. B. Tvgramas: da poesia e suas máquinas nômade. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 16, n. 2, p. 99-112, 2014. ISSN 1516-1536 versão online. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/issue/view/1568>. Acesso em: 24 jul. 2021.

MIRANDA, A. L. C. de; SIMEÃO, E. L. M. S. Da comunicação extensiva ao hibridismo e animaverbivocovisualidade (AV3). *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 24, n. 3, p. 49-62, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/19075>. Acesso em: 18 maio 2021.

OREMUS, W. Remember When Longer Tweets Were the Thing That Was Going to Ruin Twitter? *Slate*, [S. l.], 30 out. 2018. The Industry. Disponível em: <https://slate.com/technology/2018/10/twitter-tweet-character-limits-280-140-effect.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

PETIT, M. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: 34, 2009.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RAQUEL, M. Quem são as pessoas que não têm acesso à internet no Brasil? *Brasil de Fato*, Salvador, ago. 2020. Política. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/08/10/quem-sao-as-pessoas-que-nao-tem-acesso-a-internet-no-brasil>. Acesso em: 12 ago. 2021.

TV GRAMA 3 – Augusto de Campos. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (39 s). Publicado pelo canal Observatório de Literatura Digital Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nd7LIeWqdgQ>. Acesso em: 19 maio 2021.

TV GRAMA 4 – Augusto de Campos. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Observatório de Literatura Digital Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHDjlsuPZO8>. Acesso em: 19 maio 2021.

ZAPE. In: HOUAISS dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Editora Objetiva Ltda, 2009. 1 CD-ROM.

RESENHA



**GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LEBENSZTAYN, Ieda;
SCHOEPS, Luciana Antonini. *Primeiras edições de Machado de
Assis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.*
São Paulo: Publicações BBM, 2022. 256p.**

Benito Petraglia

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

benitop@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0002-0677-5136>

O que escrever sobre um livro que mereça talvez tanto ou mais ser visto quanto lido? Encontrar palavras é, sem dúvida, uma tarefa bem mais árdua do que contemplar imagens. Ou dito de outro modo, traduzir com propriedade imagens em palavras é atributo para poucos. Acrescente-se ainda a beleza inefável do papel couchê para complicar a vida do pobre resenhista que não sabe lidar com essa mistura de sensações. É o caso de *Primeiras edições de Machado de Assis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*.

A solução possível é escrever às apalpadelas, como vivia aquele personagem do conto “A segunda vida”, do próprio Machado. Além disso, valho-me obviamente dos autores-organizadores da obra: Hélio de Seixas Guimarães, Ieda Lebensztayn e Luciana Antonini Schoeps; e do possuidor da biblioteca, José Mindlin, uma espécie rara de encontrar no Brasil, um empresário com sensibilidade para a literatura, que utiliza a própria empresa para patrocinar a publicação de livros.

E como classificar essas *Primeiras edições*? Seria acertado considerar a obra como livro de arte? Por que não adotar os conceitos da mesma pessoa que passou uma “vida entre livros”? Entre as vertentes que nortearam a constituição de sua biblioteca, Mindlin alinha os livros de arte e os livros como objeto de arte, “pela tipografia, diagramação, ilustração, encadernação etc. Se o texto, neste caso, fosse também de meu interesse, tanto melhor” (MINDLIN, 2008, p. 135-137).

Creio que assim também se podem classificar *As primeiras edições*: apresentam “características de objeto de arte” e oferecem interesse de leitura. Ponto de vista reforçado pelos autores-organizadores: “O objetivo[...] não é apresentar os exemplares como fetiches de colecionadores, o que eles também não deixam de ser, mas valorizá-los como material de pesquisa e produção de conhecimento.” (GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2022, p. 13). Objetivo ou proposição que torna indispensável a consequência: “Ao recuperar a história biobibliográfica e oferecer um breve esboço das condições em que cada obra veio à luz, vem à tona informações relativas à história do livro, da edição e da própria sociabilidade literária no Brasil oitocentista.” (GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2002, p. 13).

A evidência inequívoca e prática da admiração de José Mindlin pela literatura do escritor Machado de Assis dispensa a própria declaração desses votos. Ou seja, não precisamos saber: “Dos três [Machado de Assis, Visconde de Taunay e Anatole France] eu li toda a obra, mas o único que permaneceu em releituras constantes foi Machado. Não passa ano em que não leia algum de seus romances ou contos.” (MINDLIN, 2008, p. 57). Não precisamos saber também: “Não posso falar de Machado sem dizer que a figura de Capitu sempre me atraiu, que acho seus contos admiráveis.[...] Ainda existe o sem fim de crônicas, que a gente lê com prazer.”(MINDLIN, 2008, p. 198).

A evidência inequívoca e prática está no fato da existência mesma dessas *Primeiras edições*. Creio que não haja dificuldade em deduzir que houve esforço deliberado, intenção, propósito, empenho de adquiri-las uma a uma, e não uma atitude aleatória que dependesse do acaso de uma boa oportunidade.

Mindlin possui a primeira edição de todos os romances, de todas as coletâneas de contos, de todos os livros de poesia, de todo o teatro, tanto os volumes com mais de uma peça, como *Teatro, Volume I* (1863), com as obras *O caminho da porta* e *O Protocolo*, quanto produções avulsas, como *Tu, só tu, puro amor* (1881), numa tiragem de cem exemplares, numerados e assinados por Machado de Assis. Além disso, há primeiras edições com mais de um exemplar, como *Iaiá Garcia* (1878) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), com dois exemplares. E ainda há livros com a primeira e a segunda edições, como *Ressurreição*, edições de 1872 e 1905, e *A mão e a luva*, edições de 1874 e 1907.

Cabe, por fim, apresentar exemplos da relação entre “história dos livros” e “sociabilidade literária”. O primeiro fato a ressaltar é o caráter, por assim dizer, amadorístico de certos eventos culturais em meados do século XIX. É o caso de *Quase Ministro: Comédia em um ato* (1863): “A comédia insere-se no que se costuma chamar teatro de salão. Composta para ser encenada por um grupo de amadores num sarau literário entre amigos” (GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2022, p. 45). São eventos que também indicam

as formas de produção e circulação das obras dentro do campo intelectual do Rio de Janeiro, das quais faziam parte as práticas intimistas e circunscritas ao próprio grupo, como os saraus literários, musicais e dramáticos, com declamações de poemas e execução de partituras musicais. (GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2022, p. 45-46)

Eram práticas que se realizavam até com certa regularidade, como registra a nota preliminar ao texto da comédia: “O sarau era o sexto ou sétimo dado pelos mesmos amigos, reinando neste, como em todos, a franca alegria e convivência cordial.” (ASSIS *apud* GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2022, p. 47).

Outro fato relacionado ainda ao teatro diz respeito ao julgamento duro, talvez severo demais, de Quintino Bocaiúva. No livro *Teatro de Machado de Assis*, Volume 1 (1863), contendo as peças já encenadas em 1862, *O caminho da porta* e *O protocolo*, Machado solicita a Quintino Bocaiúva um conselho sobre as peças que ele vai publicar: “Vou publicar as minhas duas comédias de estreia, e não quero fazê-lo sem o conselho de tua competência.” (ASSIS, 2008, p. 19). Conselho solicitado, conselho dado:

Não inspiram [as duas comédias] nada mais do que simpatia e consideração[...].

Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. [...] São valiosas como artefatos literários, mas até onde minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma. [...]

As tuas comédias são para serem lidas e não representadas[...]

O que desejo, o que te peço, é que presentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura. (ASSIS, 2008, p. 21-23)

É impossível resistir à tentação de especular se um julgamento assim tão severo teria influído em Machado, no sentido de arrefecer-lhe o ânimo de continuar a escrever obras do gênero. É certo, porém, que ainda escreveria *Tu, só tu, puro amor*, feito sob encomenda pelo Real Gabinete Português de Leitura, para a comemoração do tricentenário de Camões; *Não consultes médico* e *Lição de Botânica*, publicadas em *Relíquias de casa velha* (1906). Mas, citando o especialista e mais importante estudioso do teatro de Machado de Assis, João Roberto Faria, “o fato concreto é que o envolvimento de Machado com o teatro diminui muito a partir da década de 1860” (FARIA, 2003, p. XXVI).

Deixei para o final a mais espetaculosa, por assim dizer, ocorrência havida com a obra de Machado. Não poderia encerrar a resenha sem mencioná-la. Foi pouco divulgada. Não que se trate de um acontecimento transcendental para as letras nacionais, ao contrário, é revelador do nosso ambiente intelectual. Contaminado por certo excesso de pudicícia, quer “adaptar” a obra de Machado para esconder, entre outras assombrações, a “boceta de rapé” encontrada, por exemplo, no conto “O lapso”.

No entanto, os autores-organizadores narram o episódio com clareza, sem esconder a “palavra suja”. Ele está relacionado ao livro *Poesias completas*. Não o da edição de 1901, mas o da segunda de 1902: esta “edição apresenta um famoso erro tipográfico na Advertência, com a expressão ‘cegara o juízo grafada como ‘cagara o juízo” (GUIMARÃES, LEBENSZTAYN, SCHOEPS, 2022, p. 191).

Vamos agora à explicação detalhada. Na Advertência de 1901, o autor relata como se deu a gênese da obra. Ele informa possuir versos esparsos para compor um outro livro. Mas achou “melhor ligar o novo livro aos três publicados, *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas*. Chamo ao último *Ocidentais*.” (ASSIS, 2009, p. 29, grifos do autor). Ou seja, reuniu as quatro coleções de poemas num só livro com o título de *Poesias completas*.

Além disso, ele suprimiu de *Crisálidas* alguns poemas e “também o prefácio de Caetano Filgueiras. [...] Não deixo esse prefácio, porque a feição do meu defunto amigo a tal extremo lhe cegara o juízo que não viria a ponto reproduzir aquela saudação inicial.” (ASSIS, 2009, p. 29).

Com efeito, o prefácio a *Crisálidas* é uma louvação desmesurada, um inchaço de retórica laudatória:

os versos de Machado são gemas cintilantes, vida espalmada, flores e sorrisos[...]. São fúlgidas borboletas que adejam sobre todas as flores d'alma, revelando a quem as contempla a perfeição da criatura e o gênio do criador. (ASSIS, 2009, p. 289)

Eis o contexto a que se liga a expressão “cegara o juízo”, que um erro tipográfico modifica para “cagara o juízo” na “Advertência” da segunda edição de *Poesias completas*. Um funcionário da editora Garnier percebeu o erro e corrigiu à mão com tinta nanquim alguns exemplares, mas outros passaram sem seu crivo. A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin possui o exemplar corrigido à mão e o exemplar com o engano claramente exposto. Um livro comum transformou-se numa raridade: “às vezes um erro na edição pode fazer de um livro comum uma grande raridade” (MINDLIN, 2008, p. 29).

Não é o caso de *Primeiras edições de Machado de Assis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*. Uma raridade não por razões espúrias ou palavras malcheirosas, mas por sua importância e beleza artística. Por isso, faço agora um reparo. Dar crédito a Wagner Souza e Silva, responsável pelas “Reproduções fotográficas”, que deixei de citar na apresentação da obra.

Referências

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo 1: 1861-1869; apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização de Irene Moutinho e Silvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL; Biblioteca Nacional, 2008.

ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização de Rutzkaia Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*: edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. IX-XXX

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LEBENSZTAYN, Ieda; SCHOEPS, Luciana Antonini. *Primeiras edições de Machado de Assis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*. São Paulo: Publicações BBM, 2022. 256p.

MINDLIN, José. *Uma vida entre livros*: Reencontro com o tempo. São Paulo: Edusp/Companhia das Letras, 2008.

VARIA



“O mais seguro é não julgar ninguém”: o tribunal do júri no conto *Suje-se gordo!* de Machado de Assis

“*The Safest Is Not to Judge Anyone*”: *The Jury Court in the Story Suje-Se Gordo!* by Machado de Assis

Tiago Miguel Stieven

tiagomstieven@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8785-7880>

Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Rio Grande do Sul/ Brasil

Gerson Luís Trombetta

gersont@ufp.br

<https://orcid.org/0000-0001-8607-2029>

Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Rio Grande do Sul/ Brasil

Ivânia Campgotto Aquino

ivania@ufp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9921-3473>

Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Rio Grande do Sul/ Brasil

Resumo: O artigo analisa o modo como as dinâmicas do Tribunal do Júri são representadas no conto *Suje-se gordo!*, de Machado de Assis. A argumentação está organizada da seguinte forma: inicialmente, há breves considerações sobre as relações possíveis entre Literatura e Direito; após, alguns apontamentos acerca da compreensão do que seja a representação e o imaginário; na sequência, procede-se à análise do conto com ênfase nas questões jurídicas referentes ao procedimento do Tribunal do Júri; por fim, às considerações finais. O conto se constitui em uma crítica à hipocrisia que circunda os rituais do Tribunal do Júri. Procura-se demonstrar a crítica efetuada por Machado de Assis em relação à noção consolidada no imaginário popular acerca do Tribunal como um espaço infalível de aplicação da justiça. O escritor levanta “suspeitas” sobre essa representação, porém, não fornece as respostas, deixando para o leitor a tarefa de elaborar as conclusões. Como resultados, tem-se que a Literatura, nesse contexto, pode atuar consideravelmente, para humanização do Direito, funcionando como um meio de aprendizado para melhor compreensão dos fenômenos jurídicos.

Palavras-chave: literatura; direito; representações; tribunal do júri; Machado de Assis.

Abstract: The article analyzes how the dynamics of the Jury Court are represented in the short story *Suje-se gordo!*, by Machado de Assis. The argumentation is organized as follows: initially, there are brief considerations about the possible relationships between Literature and Law; after, some notes about understanding what representation and imaginary are; then, the tale is analysed with emphasis on the legal issues relating to the jury court procedure; finally, the final considerations. The tale constitutes a critique of the hypocrisy that surrounds the rituals of the Jury Court. It seeks to demonstrate the criticism made by Machado de Assis in relation to the notion consolidated in the popular imaginary about the Court as an infallible space of application of justice. The writer raises “suspicions” about this representation, however, does not provide the answers, leaving to the reader the task of drawing the conclusions. As results, it is found that literature, in this context, can act considerably, for humanization of law, functioning as a means of learning for a better understanding of legal phenomena.

Keywords: literature; law; representations; jury court; Machado de Assis.

1 Literatura e Direito: narrativas e tramas de vida

O artigo propõe um diálogo entre Literatura e Direito tendo como “matéria-prima” o conto *Suje-se gordo!*¹ de Machado de Assis. A argumentação pressupõe que a Literatura não pode ser concebida como um simples discurso estético e o Direito como um simples discurso instrumental. Tanto um quanto o outro se constituem em narrativas e remetem-nos à retórica, às representações, às interpretações e às significações. Nesse sentido,

[...] instituições jurídicas e normas não existem em separado das narrações que as demarcam e lhe atribuem sentido. O direito se inscreve no contexto dos discursos que produzem significados e, desse modo,

¹ O conto *Suje-se gordo!* foi publicado pela primeira vez na coletânea *Relíquias da Casa Velha* em 1906. Aborda a lógica liberal, supostamente imparcial, que movimentava o instituto jurídico do Tribunal do Júri. Essa lógica é representada de forma vazia e volátil frente aos interesses diversos que movem a sociedade. Assim, entende-se estar justificado o título da obra na qual o conto foi publicado pela primeira vez. Ou seja, a República, representada pela casa velha, não inovou em certos discursos e em certos institutos, visto que, poderiam assumir formas supostamente modernas no regime republicano, porém, suas incongruências ainda se encontravam inscritas no período imperial. Outro aspecto fundamental observado no desenvolver deste estudo é o de que, no conto original, o título vem escrito sem a presença da vírgula. No presente artigo, ao referir-se ao título do conto, este será mantido sem o uso da vírgula com a finalidade de preservar o sentido da edição original, ainda que em edições posteriores apareça a vírgula entre os termos “suje-se” e “gordo”.

não pode ser entendido apenas como prescrição a ser obedecida, mas constitui o *habitus*, o chão da vida em que os homens se inserem. Assim, História, Literatura e Direito são entrelaçados em uma dimensão normativa plasmada sobre a realidade material e pelo imaginário, que permitem ampliar a reflexão jurídica (LUZ SEGUNDO, 2017, p. 171).

O diálogo entre os campos do conhecimento da Literatura e do Direito, academicamente, pode acontecer por meio de diversas perspectivas. A presente análise pauta-se pela perspectiva do Direito na Literatura. Essa corrente congrega os estudos voltados ao exame das representações literárias do Direito, compreendendo todos os elementos jurídicos, como, por exemplo, instituições, partes, procedimentos, além de toda a temática pertinente ao sistema jurídico que se encontra retratada em obras literárias. Wigmore (1900, 1908, 1922), fundador dessa corrente, ao reunir textos literários que estimulam o interesse e auxiliam na formação dos operadores jurídicos, inaugura um novo gênero literário: o romance jurídico. Além disso, esse teórico, em suas formulações, confere às obras desse gênero o estatuto de fonte de conhecimento do Direito, considerando a compreensão dos fenômenos jurídicos que elas possibilitam ao leitor. Loesch (1926), outro teórico dessa corrente, discorre também acerca do conhecimento que as narrativas literárias possibilitam e de sua relevância para a formação ética e moral dos operadores jurídicos. Às proposições assim constituídas remetem-se compreensões sobre o Direito como lugar de produção de contextos sociais diversos e de manifestações humanas.

Trindade; Gubert (2008, p. 24) esclarecem que, no Brasil, o estudo do diálogo entre Literatura e Direito vem conquistando espaço no meio acadêmico e se qualifica em virtude do

[...] destaque que confere à interdisciplinaridade, na medida em que se baseia no cruzamento dos caminhos do direito com as demais áreas do conhecimento – fundando um espaço crítico por excelência, através do qual seja possível questionar seus pressupostos, seus fundamentos, sua legitimidade, seu funcionamento, sua efetividade, etc. –, a possibilidade da aproximação dos campos jurídico e literário favorece ao direito assimilar a capacidade criadora, crítica e inovadora da literatura e, assim, superar as barreiras colocadas pelo sentido comum teórico, bem como reconhecer a importância do caráter constitutivo da linguagem.

O estudo dos fenômenos jurídicos a partir do texto literário, segundo Godoy (2008, p. 75), especificamente, no conto *Suje-se gordo!*, constrói um

liame entre normatividade e ficção. Weisberg (1984), ainda na corrente Direito na Literatura, entende que ao concentrar-se no estudo e na análise de textos literários com foco na força criadora da linguagem e no poder argumentativo e persuasivo do discurso, a Literatura mostra-se um meio privilegiado de acesso ao entendimento da natureza humana e aos conceitos de justiça e Direito. Na mesma corrente, Posner (1998), além de pautar seus estudos e debates pela interdisciplinaridade, tece críticas à aplicação da Teoria da Literatura aos textos jurídicos como de métodos de análise jurídica a textos literários. A crítica é efetuada pelo teórico em função de compreender que a importância da Literatura para o Direito reside na representação da condição humana, conferindo atenção aos temas da vingança, dos procedimentos judiciais e da problematização da execução da justiça.

Para Carpeaux (2017), a boa Literatura é sinalizada por um refreamento da abstração para corporificar as palavras e as relações humanas essenciais com o mundo. Em Machado de Assis, observa-se uma “técnica” que equivale a “fotografar” os acontecimentos e fatos da sociedade, grande parte desses abrangendo questões e temáticas jurídicas,

[...] por meio de recriações literárias, pode-se visualizar o mundo jurídico. Vale ressaltar que é o lugar propício para compreender as relações humanas. A literatura é o instrumento importante para se obter registros históricos dos valores de um determinado lugar ou época, informações importantes para o sistema jurídico. A literatura conduz o leitor, mesmo sem ter consciência que está sendo conduzido, à reflexão sobre um determinado preceito do mundo, da vida e, conseqüentemente, quanto à norma vigente naquele contexto. Esta análise reduz o abismo existente entre os mundos do ser e do dever ser, entre o fato e o direito, tendo em vista, que o ser aparece neste contexto (CHAVES & LIMA, 2011, p. 154).

Em Machado de Assis, observa-se que o senso de brasilidade reside na sua habilidade de “fotografar” o dia a dia da cidade do Rio de Janeiro de modo a captar as diferentes facetas do espaço: social, religiosa, econômica, política, etc., estampando a vida e os conflitos urbanos da capital em toda a sua produção literária. Nessa conjuntura, verifica-se uma disposição de Machado para o mundo jurídico, eis que se constata em larga escala de sua produção literária a presença de elementos jurídicos, como, por exemplo, provisionados, desembargadores, procuradores, meirinhos, tabeliões, especialmente, advogados. Acerca da presença desses elementos em obras

de Machado de Assis, Alkmim (2008, p. 10) esclarece que “vira e mexe, os personagens se veem embrenhados no universo das leis, envolvidos com alguma pendenga legal ou judicial”.

Na circunstância de o leitor de Machado não conhecer de forma aprofundada os elementos constituintes do mundo jurídico, acaba por ser posto, de forma bastante ampla, em contato com essa temática. Chaves & Lima (2011, p. 158) evidenciam que “para o jurista [...], conhecer os conflitos de uma época é dizer o Direito que vigorava naquele contexto”, tal como se pretende demonstrar com a análise de *Suje-se gordo!*

2 Do teatro ao tribunal: representações e imaginários

O Tribunal do Júri contém o elemento de encenação, de teatralização no desenrolar de suas fases e procedimentos. É perceptível que a dramatização encenada seja por parte do advogado de defesa ou do promotor; a clareza dos discursos e falas; a eloquência, a oratória e por que não afirmar a simpatia; persuadem de forma direta a formação do convencimento do corpo de jurados. A encenação no Júri se concretiza através da ação e representação dos “atores” em plenário quando se admite a utilização de música, poesia, vídeo, simulação, maquetes ou qualquer outro recurso para defesa do acusado, desde que observados os requisitos legais².

O aspecto de teatralidade é inerente ao funcionamento do Tribunal do Júri, visto que ele se ocupa de situações sociais que estão assinaladas por relações de poder e por emoções como, por exemplo, indignação, ódio, compaixão, pena, entre outros. No desenrolar de todo o procedimento do Júri – sustentações orais, réplica e tréplica –, que funcionam como “atos” de uma peça teatral, há uma lógica na qual os comportamentos sociais são apresentados,

² Os requisitos legais encontram-se disciplinados no Código de Processo Penal – Decreto-Lei nº 3.689 de 03 de outubro de 1941, nos artigos 422 e 479, conforme transcrito a seguir:

Art. 422. Ao receber os autos, o presidente do Tribunal do Júri determinará a intimação do órgão do Ministério Público ou do querelante, no caso de queixa, e do defensor, para, no prazo de 5 (cinco) dias, apresentarem rol de testemunhas que irão depor em plenário, até o máximo de 5 (cinco), oportunidade em que poderão juntar documentos e requerer diligência. (Redação dada pela Lei nº 11.689 de 2008)

Art. 479. Durante o julgamento não será permitida a leitura de documento ou a exibição de objeto que não tiver sido juntado aos autos com a antecedência mínima de 3 (três) dias úteis, dando-se ciência à outra parte. (Redação dada pela Lei nº 11.689 de 2008)

sistematizados, demonstrados e repetidos por meio das especificidades do “cenário”, do “elenco” e da trama de cada julgamento. Ao contar desordens e razões de ruptura familiar, econômica e moral que se encontram presentes nos crimes, defensores e promotores, em plenário, acabam por se transformar através do imaginário, da representação e do espetáculo em figuras dramáticas. Diversas situações relativas ao Júri poderiam insinuar que a teatralidade se baseia no gênero trágico. Porém, o Júri trabalha com dramas e melodramas, já que, no palco do plenário, não estão presentes heróis ou deuses, mas tão somente réus que apresentaram uma conduta criminosa, a qual é apresentada aos jurados com fortes doses de sentimentalismo.

O plenário do Tribunal do Júri funciona como um microcosmo no qual agrupa-se o que na sociedade está separado, possibilitando um confronto ritualístico, lúdico, melodramático de uma gama variada de práticas, de valores e de representações, para, conforme normas sociais e jurídicas, poderem decidir acerca de quem deve e pode morrer fisicamente, em se tratando da vítima; ou mesmo simbolicamente, quando se fala do réu que sofre a condenação.

A justiça exercida por meio do Júri, mesmo com todas as desigualdades que lhe são inerentes, em alguma medida é aceita e legitimada pelos envolvidos, bem como, de modo geral, pela sociedade, em virtude da ilusão teatral e por que não dizer maniqueísta de que alguma coisa superior a todos se encontra em cena, ou seja, a luta dicotômica entre punição e perdão, mal e bem, vingança e compreensão, errado e certo, etc. A lei é concebida com fundamento na convicção de que a verdade real dos fatos deve aparecer e prevalecer. No Júri, a verdade se manifesta verossímil e, por causa disso, o crime é discutido menos do ponto de vista da legalidade e mais apresentado aos jurados como representação dos fatos e situações da vida diária.

Etimologicamente, o vocábulo representação vem do latim *repraesentare*, com sentido de fazer presente ou apresentar de novo. Trazer presente alguém ou algo que esteja ausente, podendo ser até mesmo uma ideia, que se materializa através da presença de um objeto. Entre os séculos XIII e XIV, o termo *repraesentare* sofre uma dilatação em seu significado, no momento em que se passa a afirmar que o Papa e os cardeais representam a pessoa do próprio Cristo ou de seus Apóstolos. Nessa mesma linha, a palavra também passou a ser utilizada pelos juristas medievais para retratar a vida coletiva. Logo, a partir de então, o termo representação adquire o significado de delinear, retratar ou figurar.

Representação, também, pode ter o sentido de produção de uma peça teatral. Além disso, no campo da Ciência Política e da Teoria Geral do Estado, a concepção de representação surge, inicialmente, na obra *O Leviatã* de Thomas Hobbes, em 1651. Nessa perspectiva, por volta do século XVIII, um escritor habituado com o Direito Romano e com as concepções eclesiásticas poderia aduzir que o magistrado representaria a imagem do próprio Estado. Assim, a representação de categoria imagética ou alegórica, proveniente da simbologia cristã, é empregada a um magistrado.

Há conceitos que circundam em torno ao de representação como, por exemplo, real, identidade, discurso, realidade, cultura e linguagem. Nesse sentido, Henri Lefebvre (2006) esclarece que, ao tentar definir o que seja a representação, consultando diversas bibliografias, em nenhuma delas o conceito de representação é tratado de forma separada. Ou seja, está sempre rodeado por um desses termos. Nesse contexto, representar quer dizer referir através de símbolos o que é extratextual. Luís Costa Lima denomina de real o que se encontra fora do texto: “aquilo que se impõe por si, o que, independentemente da linguagem, está aí tanto para os homens quanto para os outros animais” (2006, p. 268).

A representação também pode ser entendida como mimese. Conceitualmente, compreendida dessa forma, a representação expressa uma visão de mundo dualista. Em vista disso, as coisas seriam espelhadas ou representadas pela mente através das ideias. Esse modo de definir a representação é designado de realismo. Por conseguinte, do ponto de vista do realismo há categorias extratextuais que são alcançadas pela linguagem. É notório o fato de que não é possível um conhecimento ilimitado do real, isto é, sabe-se que ele existe, porém, somente podemos apreender fenômenos, que nada mais são que representações do real e não o real propriamente. Nessa lógica, de modo sucinto, pode-se afirmar que nos encontramos perante sistemas de símbolos e de sentidos, perante códigos. Tem-se então a presença do signo que passa a ser compreendido como algo que representa. Assim, a representação deixa de ser compreendida como mimese para ser assimilada como substituição. Por estar o signo no lugar de outra coisa, substituindo-a, surge a denominada teoria do simbolismo.

O conceito de representação, conforme Castoriadis (2005, p. 283), não consiste na reapresentação de algo à mente, mas sim em “um modo de ser único e irreduzível”, bem como na “organização de algo em e através

de sua própria figuração, de seu ‘estar colocado em imagens’”. De um lado, a representação compreendida desse modo presume a receptividade de memórias e uma potencialidade de ser atingido por elas. Por outro lado, não se submete a uma razão identitária e determinista. Ou seja, não existem objetos reais que equivalham a cada imagem, nem tampouco experiências que se equiparem com representações mentais. Nessa linha de pensamento, representações podem ser compreendidas como imagens ou modelos que o inconsciente fabrica no interior de si mesmo ou no momento em que é posto em confronto com experiências e objetos, e não com “versões”, interpretações ou reflexos dessas experiências e objetos.

Chartier (1991) evidencia que a representação é o fruto do resultado de determinada prática. Dessa maneira, a Literatura, por exemplo, apresenta-se como representação, eis que é fruto de uma prática simbólica que se altera em outras e constantes representações. Do mesmo modo, as artes plásticas são representações porque são resultantes de uma prática simbólica. Em vista disso, um fato de modo algum será o fato. O que teremos será sempre a representação desse fato, independentemente do meio ou do discurso utilizado. Destarte, a representação torna-se uma referência e necessitamos nos chegar a ela para nos chegarmos ao fato. Logo, a representação do real, ou o próprio imaginário em si, se convertem em artefato de transfiguração do real e de concessão de sentido ao mundo.

O conceito de representação desponta, assim, como um deslocamento criador de significado no que se refere à realidade acessível, possibilitando a coexistência e a convivência de mundos distintos, com a expansão de nossas experiências desses mundos em um alargamento da própria concepção do que seja o mundo. Para Lefebvre (2006), a representação necessita ser compreendida em derredor de interrogações que abarcam a linguagem e o poder, isto é, precisam ser examinadas em correspondência com as práticas sociais. A representação, em síntese, precisa ser compreendida como um modo de alcançar aquilo de que devemos nos ocupar, ou seja, a experiência literária e no que ela se fundamenta: um meio de reformular, transgredir, reproduzir, acessar e, por fim, de interferir na realidade referencial através da linguagem poética ou ficcional.

Bourdieu *apud* Pesavento (1995, p. 15) argumenta que as representações da consciência englobam práticas de conhecimento e reconhecimento, bem como de apreciação e instituem uma esfera na qual os

agentes sociais aplicam seus interesses e sua bagagem cultural acumulada. Além disso, o sociólogo francês menciona algumas táticas de poder, afirmando que as representações objetuais, manifestas em atos ou coisas, são oriundas de formas de manipulação e interesse, segundo esclarece:

[...] no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações, significações (Castoriadis)), processo este que envolve uma dimensão simbólica (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Na esteira do mesmo argumento, o imaginário é conceituado como

[...] representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parecer (PESAVENTO, 1995, p. 24).

As representações do mundo podem ser compreendidas como deslocamentos de sentido. Além disso, são produzidas pelo imaginário individual, porém, quando difundidas, em larga escala, compõem o imaginário coletivo se consolidando, no decorrer do tempo, como um costume ou uma tradição cultural. Para Candido (2000), existe um equívoco quando se compreende a obra literária como um espelho direto da realidade. A Literatura, para esse crítico, possui um objetivo bem definido, qual seja, a representação de uma realidade anterior, ainda que essa representação literária seja compreendida como elaboração: ordenação, transfiguração, estabilização e estilização. Logo, a Literatura coloca em jogo, e às vezes destrói, representações tidas como verdadeiras em determinadas épocas, não as espelhando simplesmente.

Outro aspecto que merece destaque, ao se tratar do tema da representação, é o da memória social “criada a partir do discurso literário” e que “se constitui numa representação que se socializa e que tem um conteúdo pragmático e socializador”, segundo esclarece Pesavento (1998, p. 13). Nessa

acepção, tanto a História quanto a Literatura colaboram para a formação de uma identidade individual e social. Essas duas áreas do conhecimento revelam uma sensibilidade na assimilação da realidade e atuam possibilitando uma gama de leituras e pontos de vista diversos. Consequentemente, Pesavento (1998, p. 14) esclarece que “as duas narrativas têm igualmente por efeito socializar os indivíduos, criando as condições simbólicas de coesão social”. Nessa seara, Pesavento (2006), ainda, reporta que “o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através dos fatos criados pela ficção”. Dessa maneira, os textos literários e históricos surgem como caminhos distintos, porém, correlatos, que contribuem para a formação da identidade pessoal e social, em virtude de se constituírem em práticas discursivas carregadas de sentido que operam com fins e métodos diversos.

Hall (1997) argumenta que a forma como se opera a representação é complexa, uma vez que ela não somente estabelece ou representa conceitos, mas abarca diferentes formas de organização, classificação e agrupamento de conceitos, além de fixar relações entre eles. Concebendo que o texto literário elege uma representação do mundo e do homem, fica manifesta a importância que ele assume como meio hábil de desencadear temas de reflexão para o mundo jurídico. Por conseguinte, em *Suje-se gordo!*, o julgamento pelo Tribunal do Júri é retratado sob a ótica do narrador, que descreve a cena para o leitor e, este, por sua vez, imagina através da visualização de imagens que lhe foram sugeridas pela descrição e aceitação ao jogo ficcional, instituído pelo processo de representação, que aspira desvendar a intenção do emissor.

Nessa compreensão, pode-se citar como exemplos clássicos dessa ocorrência: o sermão em rituais religiosos, manifestos de cunho político ou literário, o discurso de defesa no Tribunal do Júri, entre outros. Os imaginários constituem-se em uma forma de apreensão do mundo, a qual, segundo Charaudeau (2007, p. 53), nasce

[...] na mecânica das representações sociais, esta, por sua vez, é construída pela significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que aí são produzidos, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Os imaginários resultam de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo relacional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva. Possuem uma dupla função de criação de valores e de justificação da ação.

Nessa lógica, o sistema jurídico não se refere unicamente a uma estrutura normativa de códigos e legislações, mas também manifesta uma linguagem e uma mitologia, as quais assumem a responsabilidade pelos arquétipos de comportamento. Nesse “jogo” estaria um dos prazeres essenciais do texto, que deriva da impossibilidade de antevisão das distintas leituras, cujos espaços em branco, distantes de serem problemas, são, na verdade, a própria exigência para a participação do leitor e a atualização da obra através da leitura. A desconstrução do texto se encontra intimamente interligada à abertura de modo que o leitor possa interagir com ele. Assim, o leitor adentrará em sua história não por mensagem ou discurso declarado, mas pelo prazer que o fascina e o enreda, juntando e unindo as peças que o escritor, prazerosa e propositalmente, deixa no decorrer do caminho. Portanto, o prazer decorre de um texto que incita e convida, que não apenas delinea realidades e fatos, mas que inaugura perspectivas de vida.

O elemento estético mantém e atravessa toda a literariedade dos textos. É através desse elemento que a Literatura há de preservar sua força desconstrutiva, uma vez que é por meio do prazer e da beleza do texto que será possível descortinar os lugares comuns que acabam por compor o senso comum e por bloquear uma verdadeira percepção e compreensão da realidade que nos cerca. O leitor, através da Literatura, terá a possibilidade de “viver”, de experimentar muitas vidas diferentes. Essas vidas são representadas e se desdobram de modo consciente em inúmeras camadas sociais e a forma como os arranjos circunstanciais disciplinam a realização de tais vidas torna-se um elemento estético de experiência do leitor. A leitura literária é o meio mais eficiente e eficaz para possibilitar que os vetores axiológicos interpenetrem os argumentos jurídicos, indo além de um mero subjetivismo.

Existe uma variada gama de elementos que integram o imaginário popular, formando, comumente, a imagem, a ideia, de que o Tribunal do Júri é uma instância infalível e democrática de justiça. As togas utilizadas pelos juízes, promotores e defensores caracterizam o sinal da autoridade que respeita, que é respeitada, que exerce seu ofício com competência. A linguagem técnica utilizada tanto pela defesa quanto pela acusação, bem como os elogios proferidos nos cumprimentos iniciais ou quando quem está a falar dirige à palavra a quem quer que seja, acabam por hierarquizar os indivíduos e corroborar para a fixação de imagens no imaginário de que o Júri é infalível e democrático, além de reforçar competências.

Toda a movimentação teatral e dramática efetuada como, por exemplo, gestualidade, olhares, deslocamentos pelo plenário, utilização de expressões técnicas, manifestação com riqueza de detalhes, entre outras ações, evidencia por que cada indivíduo se encontra no espaço do Tribunal, que funciona como um “palco”, desempenhando e ostentando o poder legal que o ordenamento jurídico lhe assegura de julgar o seu semelhante. Os símbolos existentes no plenário, os rituais e protocolos utilizados constituem uma composição de um conjunto de elementos que adquirem um atributo de esteticidade e contribuem, sobremaneira, para a construção e a consolidação no imaginário popular do Tribunal do Júri como um ambiente idealizado de realização da justiça. Como uma característica distintiva de qualquer ritual, em geral; e de modo particular, do Júri, tem-se a dramatização, a encenação, a qual apresenta dupla significação de ação e de representação, isto é, uma ação que no dia a dia é compreendida de modo trivial, no contexto do Tribunal do Júri passa a ser revestida de sentido quando representada em plenário. Logo, a representação pode ser percebida como uma construção estimulada esteticamente e amparada no imaginário.

É assim que o instituto jurídico do Júri aparece qualificado, ou seja, é dessa forma, que é representado no imaginário popular. A Literatura, como visto, produz representações, mas também tem como um de seus atributos realizar uma crítica à forma como essas representações aparecem consolidadas no imaginário coletivo. Machado de Assis reforça a representação do Tribunal do Júri existente no imaginário popular ou tece uma crítica a essa representação? É desse questionamento e dos indícios para uma possível resposta que a próxima seção deste artigo se ocupa. Para tanto, verificar-se-á, por meio da análise de *Suje-se gordo!* como o Tribunal é representado no conto, bem como qual a posição expressada por Machado de Assis sobre tal forma de representação.

3 “Não queirais julgar para não ser julgado”

O conto *Suje-se gordo!* de Machado de Assis, está ambientado no tempo do Império. A narrativa inicia retratando a conversa ocorrida entre dois amigos acerca do ato de julgar, a qual fora motivada por uma peça de teatro. Um amigo narra ao outro o inconveniente que lhe causava ser jurado. Em seus argumentos aduzia ao amigo que não era contra o Tribunal do Júri, que entendia liberal, mas que receava o princípio bíblico que afirma “não queirais julgar, para que

não se jais julgados”. Ele narra ainda que havia participado de um Júri acerca do fato típico de uma falsificação de papéis, a qual teria rendido uma pequena quantia ao réu. Um dos jurados, Lopes, quando do término da contagem dos votos que condenaram o réu, externou veementemente que se fosse para se sujar que o fizesse por muito, proferindo a sentença: “suje-se gordo!”.

Transcorrido um longo lapso temporal, o narrador dessa história participa de outro Júri³ e, para sua surpresa, quem está sentado no banco dos réus, é Lopes, aquele mesmo de muitos anos atrás. Nesse Júri, Lopes acaba por ser absolvido do crime, a despeito de o narrador crer na sua culpabilidade. O narrador do conto, no primeiro Júri, vota pela condenação do réu – um rapaz – que apresentava uma origem humilde e alegava não ser o culpado da acusação que pesava sobre ele. O seu voto se dá em consenso com a maioria dos jurados, mesmo tendo a convicção de que o réu não era culpado. No segundo Júri, o narrador condena o acusado – Lopes – que possuía uma origem mais nobre e abastada, porém, o réu é absolvido pela maioria dos jurados. Diante disso, pode-se afirmar que a temática de *Suje-se gordo!* é a justiça e suas falhas, tendo como pano de fundo o instituto jurídico do Tribunal do Júri.

No momento em que o narrador de *Suje-se gordo!* não é contrário ao Júri por tratar-se de uma instituição liberal, isto é, por guardar uma ideia de igualdade de todos perante a lei, pode-se constatar o temor que residia nesse fato. Ou seja, essa igualdade consiste exatamente no fato de que todos podem ocupar os dois polos da situação – todos podem tornar-se réus ou jurados –, apresenta-se como fio condutor do texto literário. Todavia, ela não é observada de fato quando a questão da diferença social acaba por interferir no julgamento final com a emissão da sentença. Logo, a diferença social pode ser compreendida como um critério de julgamento. No conto, os dois réus, ambos livres, embora diferentes nas oportunidades que lhe eram oferecidas pela sociedade imperial, acabam por ser igualados.

Da análise de *Suje-se gordo!* fica perceptível que Machado de Assis está questionando, colocando sob “suspeita” a ideia de igualdade que paira nas representações do Tribunal do Júri que integram o imaginário popular.

³ No primeiro julgamento, temos a ocorrência do crime de falsificação, enquanto que no segundo, de falsidade e desvio de dinheiro. Hoje, ambos os crimes não são de competência do Júri que, por força do artigo 5º, inciso XXXVIII, alínea “d”, da Constituição Federal de 1988, tem a atuação de seus julgamentos restringida aos crimes dolosos contra a vida (BRASIL, 1988).

Para Machado, a igualdade residiria apenas no fato de que, como visto acima, uma pessoa pode ocupar os dois polos da situação. Todavia, no que se refere ao julgamento, procedimento central do Tribunal do Júri, a igualdade é apenas ilusória.

Nessa conjuntura, o jogo do Tribunal pode ser uma mera encenação que acaba por privilegiar aqueles que detêm mais poder econômico. Diferentemente de como o Tribunal é representado no imaginário social, como infalível e justo, há um jogo escuso na condução de suas dinâmicas e procedimentos. Essa afirmação justificaria, por exemplo, o apelo ao princípio religioso “não queirais julgar, para que não sejais julgados”, que de alguma forma, acaba por evidenciar um “abandono” na confiança das instituições humanas.

O título de *Suje-se gordo!* é bastante significativo para uma compreensão do sentido do conto. Machado, fazendo uso da ironia que lhe é peculiar, cria um jogo de oposições quando afirma “suje-se gordo! suje-se magro! suje-se como lhe parecer!”. Com essa oposição entre os termos gordo e magro, referindo-se ao réu, é o mesmo que dizer suje-se bastante, se “lambuze” no crime; referindo-se ao Tribunal do Júri como um todo, expressa a ideia de que aqueles que roubam mais são normalmente “protegidos” pelo Tribunal do que aqueles que roubam menos. Desse modo, é perceptível que Machado de Assis efetua uma crítica à noção consolidada no imaginário coletivo do Tribunal como sendo um espaço infalível de justiça.

A representação é uma idealização do Tribunal do Júri e Machado de Assis está suscitando a questão da hipocrisia. O conto *Suje-se gordo!* é um desvelamento dessa representação, é uma crítica, é uma demonstração de que o Júri guarda um componente de encenação, de hipocrisia. Ao contrário do teatro, que se sabe estar diante de uma peça que está sendo encenada, no Júri finge-se que não há encenação ou não se admite estar encenando. É justamente aí que reside a crítica ácida e mordaz de Machado. É esse elemento de encenação, de teatralização, de simulação que acaba por reforçar a representação, a idealização do Júri como instância infalível de realização da justiça.

A estruturação da narrativa de *Suje-se gordo!* ocorre a partir de duas situações, quais sejam, a exposição da conversa entre os dois amigos;

e a narrativa dos dois julgamentos efetuados pelo Tribunal do Júri⁴ com as percepções deles derivadas. A exposição da conversa entre os amigos apresenta uma perspectiva puramente introdutória, enquanto que a narrativa dos julgamentos, conforme evidencia Karam (2017, p. 841-842), constitui o

[...] cerne da narrativa e se concentra na representação do tribunal do júri, na qual são evidenciados, de um lado, os procedimentos adotados durante as sessões de julgamento e, de outro, as convicções, as percepções e a atuação do jurado. Em relação aos procedimentos, tem-se a descrição do rito empregado no tribunal do júri, a menção a falhas processuais, a caracterização dos crimes sob julgamento. No que se refere ao jurado, duas são as convicções que ele explicita: o tribunal do júri é uma instituição liberal; o melhor é não ter de julgar. Quanto às suas percepções – favorecidas pelo relato autodiegético –, elas incidem sobre o desempenho do promotor e do advogado de defesa, sobre os efeitos provocados pelos comportamentos e posturas dos dois réus e sobre a conduta dos demais jurados. Já a sua atuação como jurado, que transparece no relato, exige que se relacionem suas atitudes com os sentimentos que ele expressa, do que resultam: os escrúpulos em condenar alguém e o peso da subjetividade implicada no ato de julgar.

Na análise do conto *Suje-se gordo!* é importante levar em conta também elementos do contexto histórico de sua produção. Esses elementos permitem avaliar em que medida Machado estaria efetuando sua crítica à instituição do Tribunal do Júri, bem como se esta crítica espelha o contexto e a sociedade da época. No Brasil, o Tribunal do Júri foi instituído pelo Príncipe Regente – Dom Pedro de Alcântara – sob as concepções liberais de José Bonifácio, quando ainda estávamos no período colonial. O Decreto de 18 de junho de 1822 instituiu que o Tribunal do Júri seria constituído por oito de “24 cidadãos escolhidos de entre os homens bons, honrados, inteligentes e patriotas”. Ao Juiz de Direito competiria a aplicação da pena. Transcorrido certo tempo, decorrente da Proclamação da Independência é

⁴ O conto *Suje-se gordo!* traz os elementos constituintes do rito processual adotado no Tribunal do Júri: o interrogatório do acusado, a leitura do processo, o depoimento das testemunhas, o debate (acusação, defesa, réplica e tréplica), o resumo dos debates, a leitura dos quesitos, a votação dos doze jurados na sala secreta, a entrega da decisão, a sentença e a possibilidade de interposição da apelação. Os elementos que se diferenciam do rito atual do Júri dizem respeito à ordem em que ocorrem alguns dos procedimentos. Essas diferenças não decorrem do processo de criação do escritor, mas são decorrentes da previsão legislativa da época em que se situam os julgamentos no conto.

outorgada a Constituição Política do Império do Brasil em 25 de março de 1824 (BRASIL, 1822), na qual a instituição jurídica do Tribunal do Júri passa a ter previsão constitucional, com atribuição de competências para atuação nas esferas criminal e cível. Salienta-se que, a competência para atuação na esfera cível, dependeria de lei especial, a qual nunca veio a ser editada. Com o advento do regime republicano, temos a promulgação da Constituição de 1891, que em seu art. 72, § 31, disciplinou de modo resumido que seria “mantida a instituição do júri”. Conjuntamente a essa determinação legal, a Constituição atribuiu aos Estados da Federação a competência para legislar acerca da organização judiciária (BRASIL, 1891).

O panorama social retratado no conto *Suje-se gordo!* por meio de situações fictícias nos leva a crer que era evidente certo descrédito em torno da instituição jurídica do Tribunal do Júri, notadamente, no que se refere à possibilidade que havia de os jurados ao votarem conforme suas consciências, acabarem negando o crime, mesmo que existissem provas cabais e robustas que atestassem a ocorrência do delito.

Moraes (2010) enfatiza que se atentarmos para o título da obra em que o conto aparece publicado é plausível depreender que, para Machado de Assis, o Tribunal do Júri estaria entre rol de relíquias que o Império havia legado para a República. Logo, pode-se deduzir que a troca do regime político não teria possibilitado alterações estruturais significativas. Rios (2007, p. 25), ao referir-se ao título do conto em análise, afirma que este soa ao leitor tanto

[...] como um incentivo quanto como um desafio. Ele é como o enigma da esfinge. Ele desafia todos que o leem. [...] Ou seja, por um lado, o ‘Suje-se gordo!’ é a confissão do próprio narrador de que ele deseja condenar, de que ele deseja se sujar; por outro, essa frase é como um imperativo para que ele se esbalde em condenar mais esse réu.

Por esse ângulo, pode-se observar que Machado de Assis, tanto no conto em estudo quanto em grande parte de sua produção literária, desenvolve um diálogo com o leitor. Desse modo, a partir dessa percepção, observa-se a utilização de uma linguagem direta com a presença quase que rotineira de diálogos. É perceptível também uma conversa do narrador com o leitor, expondo as particularidades das personagens, compelindo-o a emitir suas conclusões sobre as mesmas.

Em *Suje-se gordo!* há uma infinidade de elementos figurativos que aludem a conteúdos temáticos que são postos à disposição do leitor

e acabam por estimulá-lo a produzir suas inferências, questionando a validade e a eficácia de determinado instituto ou legislação na efetivação da justiça. No conto, muitos termos que são característicos do campo jurídico estão presentes como, por exemplo, júri, sentença, juiz, depoimento das testemunhas, crime, advogado, acusação, promotor, processo, jurados, tribunal, defesa, autos, réu, criminoso, apelação, entre outros. Considerando a relevância desses termos no contexto jurídico, bem como no texto literário em análise, torna-se fundamental explicitar seus sentidos com a finalidade de que se possa melhor compreender a narrativa. Assim, ilustrativamente, explicita-se o termo – Júri – que, entendemos ser o mais importante para fins deste estudo. Segundo Parentoni (2011, p. 01), o Júri é a expressão

[...] da cultura de um povo e uma fonte inesgotável de novas teses e discussões jurídicas, seja no campo do Direito Material, seja no aspecto processual. No direito brasileiro, por exemplo, o Tribunal Popular é uma realidade, ele foi mantido na Carta Magna de 1988, e se acha enumerado entre os direitos e garantias individuais. Seus simpatizantes alegam, principalmente, tratar-se de uma instituição fundamental para o direito de liberdade do cidadão. Porém, seus críticos, em maior número, defendem que, apesar do fato de que as normas jurídicas devem ser entendidas levando-se em consideração o contexto legal em que inseridas e os valores tidos como válidos em determinado momento histórico, não há como interpretar uma disposição legal ignorando as profundas modificações por que passou a sociedade, desprezando os avanços da ciência e deixando de ter em conta as alterações de outras normas, pertinentes aos mesmos institutos jurídicos.

A Constituição Federal de 1988, na qual os direitos e garantias fundamentais possuem estatuto de princípios, elevou o instituto jurídico do Tribunal do Júri à condição de instituição democrática, resguardando-lhe, em seu art. 5º, inciso XXXVIII: “a) a plenitude de defesa; b) o sigilo das votações; c) a soberania dos veredictos; d) a competência para o julgamento dos crimes dolosos contra a vida” (BRASIL, 1988).

Tourinho Filho (2008, p. 305), ao dissertar sobre o funcionamento do Tribunal do Júri, esclarece que “os jurados têm inteira liberdade de julgar, e o fazem de acordo com a sua consciência, sem ficar adstritos à lei e à prova”. No Tribunal do Júri, certamente, a liberdade do réu se submete à convicção dos jurados, os quais não vinculados à técnica e aos procedimentos jurídicos estão inteiramente livres para o reconhecimento ou não das provas,

tornando-se assim, mais passíveis à manipulação e aos efeitos dos recursos argumentativos, nos quais predominam apelos de caráter moral, religioso, social e, principalmente, emocional. Dessa forma, nota-se um favorecimento da arbitrariedade e, por consequência, acaba por se dissipar a garantia de um julgamento pautado no contraditório, na análise do conjunto de elementos probatórios e na formação de um juízo de ponderação.

Armange (2004, p. 17) elucida que “a ‘lei da sorte grande’ afirma que o mundo é regido pelo acaso e pela arbitrariedade, como no conto ‘Suje-se gordo!’, em que o mesmo homem que defende a condenação de um ladrão reles é absolvido, anos mais tarde, pelo roubo de soma vultuosa”. Lopes, na condição de jurado, condenara e, mais tarde, como réu, recebera a absolvição não obstante sua culpa. Ele recebeu o perdão mesmo não tendo adotado a mesma postura para com outrem no momento em que lhe era oportuno.

Em *Suje-se gordo!* duas situações análogas tiveram desfechos distintos em virtude da assimetria das relações sociais. Além do mais, resta claro que as ações humanas orientadas pelas imposições sociais são assinaladamente falsas e hipócritas, eis que produzem e nutrem a desigualdade social. Na maioria das vezes, em função da sobrevivência e da subsistência material, o indivíduo sucumbe ao interesse, à imoralidade e ao egoísmo. Logo, aflora da narrativa a inquietação de que o melhor será não julgar, para não ser julgado, já que a absolvição está condicionada ao status social, isto é, apenas os mais fortes e poderosos socialmente sobrevivem. Karam (2017, p. 853) assevera que a existência de dois níveis narrativos e de dois espaços físicos nos quais se desenrolam as ações do conto, é a

[...] base para a construção da analogia entre o teatro e o tribunal do júri: o júri equivale à encenação teatral; acusação, defesa e jurados são apenas atores que desempenham seus papéis; a sentença – tal qual o desfecho da peça de teatro – já foi escrita; e o destino de cada réu está previamente determinado pela sua condição social.

Nassif (2008, p. 97), aproveitando-se da mesma analogia do Tribunal do Júri com o teatro, presente na estrutura do conto *Suje-se gordo!* de Machado de Assis, assegura que “a interpretação no palco ou no plenário serve para informar, sensibilizar, emocionar e envolver tanto o espectador no teatro como o jurado no tribunal do júri”. O conto *Suje-se gordo!* deixa transparecer que o caráter do Tribunal do Júri de instituição liberal, por si mesmo, não assegura a efetiva igualdade de todos perante a lei. Além disto,

ao conferir destaque às particularidades que, concernentes aos procedimentos e fases do Tribunal do Júri, conectam-se à vulnerabilidade dos jurados, à capacidade de persuasão da linguagem e à forma como a acusação e a defesa beneficiam-se das atitudes do réu no decorrer do julgamento, delas deduzindo, de acordo com os “interesses”, as declarações de inocência ou de culpa, o conto ainda indica que os jurados encontram-se suscetíveis às estratégias retóricas tanto da defesa quanto da acusação. Outrossim, em virtude de a prerrogativa de poder desconsiderar o valor e a natureza das provas constituídas nos autos, na melhor das hipóteses, ao julgarem conforme suas consciências, acabam compelidos por escrúpulos de ordem religiosa e moral, que, com certeza, tendem a afetar a efetiva realização da justiça.

A Literatura, por não possuir preocupação simplesmente descritiva, traz em seu bojo distintas possibilidades de significação, conferindo compreensibilidade aos textos por ângulos distintos e com diversas nuances. Nesse ângulo, Jacques Derrida (2014) clarifica ser preciso desprender o poder estético e libertário que atravessa a Literatura, convertendo-a em instrumento catalisador de esclarecimento humano. Nessa mesma compreensão, González (2016, p. 141) explica que

a cultura literária do direito nos auxilia a interpretar melhor o compromisso [...] com os direitos humanos, e promover a responsabilidade de pensar a diferença, desde a linguagem da Literatura, que, como os direitos, têm vocação universal.

O conto *Suje-se gordo!* problematiza a instituição jurídica do Tribunal do Júri, bem como a convicção de que o Júri efetiva a realização da justiça nas situações que lhe são submetidas. Todavia, valendo-se de uma técnica literária que lhe é peculiar, Machado de Assis não conclui, não afirma e nem tampouco decide, eis que deixa essa função para seu leitor que, a partir das “pistas” deixadas em seu texto, poderá fazê-lo por meio de suas inferências. Fazendo uso dessa técnica, Machado procura desconstruir a representação do Tribunal do Júri existente no imaginário popular, trazendo à tona as lacunas dessa representação. Em *Suje-se gordo!* não há uma continuidade para o reforço da representação do Tribunal como uma instância justa e infalível. Há, sim, uma crítica mordaz, desnudando a hipocrisia que circunda tal representação.

O conto *Suje-se gordo!*, apesar de transcorridos mais de cem anos de sua primeira publicação, continua atual, estimulando o seu leitor a interrogar se os dispositivos legais presentes na Constituição Federal de

1988 asseguram à instituição jurídica do Tribunal do Júri, agora entendido também como instituição democrática, a efetiva realização da justiça. Dessa maneira, segundo Jauss (1993, p. 105), materializa-se a função social da Literatura que “só manifesta genuinamente as possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida cotidiana, orienta ou modifica a sua visão de mundo”.

4 Considerações finais

Vieira (2008, p. 01) afirma que Machado de Assis, no conto *Suje-se gordo!*, “usou e abusou de figuras de linguagem construídas a partir do Direito, demonstrando conhecimento aprofundado da matéria”, desenvolvendo o enredo com olhos de jurista. O mesmo ocorre em outros textos literários de Machado, uma vez que, segundo Matos & Schubsky (2008, p. 104), reconhecem que “não há romance sem um personagem do meio jurídico, e poucos são os contos em que ele não apareça”. Através das suas narrativas, Machado coloca o leitor diante de uma combinação de conhecimentos e, em se tratando do Direito, também outras áreas que atravessam essa ciência. Para Karam (2017, p. 853-854), o valor de um texto literário pode ser encontrado tanto na pluralidade de leitura que ele possibilita quanto

[...] na realidade humana e social que ele evoca e, conseqüentemente, no seu potencial de atualização. É por isso que, embora atrelado, pela época de sua produção, ao contexto brasileiro da passagem do século XIX ao século XX – tão distante temporalmente –, o sentido do conto *Suje-se gordo!* e as questões que ele nos coloca podem ser objeto de reflexão também no que se refere ao tribunal do júri e à realização da justiça no contexto atual.

Em vista disso, é importante reiterar que “o Direito na Literatura se refere ao estudo de obras literárias com o intuito de apreender delas conceitos, significados e expressões de cunho jurídico” (GEWIRTZ, 2015, p. 01) e, quiçá, a apreensão de uma intensa realidade sensível das relações políticas, sociais, econômicas e culturais das sociedades de um modo geral. Streck (2016, p. 196) argui que os juristas não podem se “alienar”. “O Direito não é uma mera racionalidade instrumental. Não é uma técnica [...]. O jurista não pode se alienar”. Por conta disso,

[...] a literatura pode contribuir para o fortalecimento do pluralismo, concorrendo diretamente para a concretização da democracia. É que a boa literatura sempre nos leva a compreender o mundo pelo amplo espectro advindo de seus múltiplos e diversificados personagens e tramas (RIBEIRO, 2019, p. 481).

Para que se tenha uma pedagogia emancipatória do Direito, há que se reformular em muito o imaginário existente sobre os significados velados dos processos e encenações jurídicas. É necessário que, nos cursos jurídicos, o ato de ensino-aprendizagem esteja associado à vida e que não esteja enclausurado conceitualmente. Nesse cenário que se delineia, as incertezas, as impurezas, a criatividade, as segmentações do saber não se constituem em empecilhos, mas em condições de lucidez para novas compreensões jurídicas. Assim,

[...] o êxito na prática do direito depende em grande medida do desenvolvimento da imaginação, mantendo-nos constantemente alertas às ciladas de nossos usos linguísticos em relação com nossas predisposições provada e profissional, ao lermos e escrevermos as narrativas jurídicas (GAARKEER, 2019, p. 07).

A linguagem literária surge como uma nova possibilidade de conduta existencial humana que ultrapassa os sentidos corriqueiros. A pessoa que questiona é o escritor – no caso deste artigo, o contista; o poeta; o romancista –, uma vez que não almeja propor soluções compreendidas como únicas. Assim, movido pelo prazer proporcionado a cada deslocamento instigado pelo texto literário, o leitor e, nesse caso, também o operador do Direito, poderá aderir a este ato libertário e demasiadamente humano que somente a Literatura pode proporcionar.

O “contrato” da Literatura, na qualidade de texto ficcional, ocorre na seara da verossimilhança, o que não impossibilita com que um esclarecimento acerca da evolução da justiça, por exemplo, nos seja fornecido por meio da leitura de obras. A Literatura funda-se como elemento imprescindível de humanização, sendo esta compreendida, nas palavras de Antonio Candido (2011, p. 182), como

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o sentido da beleza, a

percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

A Literatura pode humanizar o Direito, visto que existem diversos modos de se narrar uma história. Ou seja, existem vários modos de contar a lei, bem como diferentes formas de contar o Direito e suas personagens. Observa-se que a realidade não nos toca como nos tocam as ficções. E assim acabamos por confundir a ficção da realidade com a realidade da ficção. Tornamo-nos endurecidos. E a Literatura, diante disso, pode ser o meio de aprendizado do Direito para melhor compreensão dos fenômenos jurídicos.

No conto *Suje-se gordo!*, a maior parte dos acontecimentos narrados se dá no Tribunal do Júri, retratando a realidade e atuação de um jurado nessa instituição jurídica. No jogo de representações, são trazidos à tona níveis sociais, preconceitos, posição social, costumes, atitudes comedidas ou dissimuladas, sentimentos, tornando presente a época em que a narrativa se passa. Machado, como já afirmado neste artigo, usa essa estratégia com maestria, porém, não conclui, não afirma e nem tampouco decide, eis que atribui essa função para seu leitor que, a partir das “pistas” deixadas no texto, está autorizado a fazê-lo.

Referências

ALKMIM, Gustavo Tadeu. A retórica de Bento Santiago, um advogado. In: CORDEIRO, Marcus Vinicius (Org.). *Reminiscências Jurídicas na Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: OABRJ, 2008.

ARMANGE, Ana Helena Krause. *O Diálogo entre Narrador e Narratário em Contos Machadianos e sua Contribuição para a Significação*. 2004. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ASSIS, Machado de. *Suje-se gordo!* In: ASSIS, Machado de. *Relíquias da Casa Velha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1906. p. 81-86.

BRASIL. Constituição (1891). In: PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Legislação Republicana Brasileira*. Rio de Janeiro, 1891. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BRASIL. Constituição (1988). In: PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Legislação Republicana Brasileira*. Brasília, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 jul. 2021.

BRASIL. Constituição Política do Império de 25 de março de 1824. In: PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Legislação Republicana Brasileira*. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm>. Acesso em: 06 ago. 2021.

BRASIL. Decreto de 18 de julho de 1822. In: PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Legislação Republicana Brasileira*. Rio de Janeiro, 1822. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/historicos/dim/DIM-18-6-1822-2.htm>. Acesso em: 04 ago. 2021.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017.

CASTORIADIS, C. *The Imaginary Institution of Society*. Tradução Kathleen Blamey. Cambridge, Malden: Polity, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, H. Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. *Langue(s), discours*. vol. 4. p. 49-63. Paris, Harmattan, 2007.

CHARTIER, ROGER. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*, Rio de Janeiro, n. 11(5), 1991.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves; LIMA, Carla Sales Serra de. *Dom Casmurro de Machado de Assis: Uma Interface entre Direito e Literatura*. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/ryifnp>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GAARKEER, Jeanne. Why law needs the humanities: judging from experience. *Anamorphosis*, Porto Alegre, RDL, v. 5, n. 1, p. 5-14, 2019.

GEWIRTZ, Paul. *A Evolução do Movimento Direito e Literatura*. Disponível em: <<https://brasildemaravilhas.wordpress.com/tag/paul-gewirtz/>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. *Direito & Literatura: ensaio de síntese teórica*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

GONZÁLEZ, José Calvo. Sair ao outro: afetividade e justiça em Mineirinho, de Clarice Lispector. *Anamorphosis*, Porto Alegre, RDL, v. 2, n. 1, p. 123-145, 2016.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, (London/Milton Keynes: Sage/The Open University Press, 1997).

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária*. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto “Suje-se gordo!”, de Machado de Assis. *Revista Direito GV*, v. 13, n. 3, p. 827-865, dez. 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/2317-6172201733>.

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. (Trad. Espanhola de Óscar Barahona e Uxo Doyhamboure). México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *História. Literatura. Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOESCH, Frank. Is acquaintance with legal novels essential to a lawyer? *Illinois Law Review, Champaign*, n. 21, p. 109-146, abr. 1926.

LUZ SEGUNDO, Elpídio Paiva. Machado de Assis e o imaginário jurídico moderno no Brasil: contribuições para o desvelamento epistemológico do positivismo jurídico. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 3, n. 1, p. 171-195, jan.-jun. 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.31.171-195>.

MATOS, Miguel & SCHUBSKY, Cássio. *Doutor Machado – o direito na vida e na obra de Machado de Assis*. Ribeirão Preto: Migalhas, 2008.

MORAES, Renata Figueiredo. As relíquias literárias de Machado de Assis. *Tempo e argumento*, v. 2, n. 2, p. 182-199, jul./dez. 2010.

NASSIF, Aramis. *Júri: instrumento da soberania popular*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

PARENTONI, Roberto Bartolomei. *Tribunal do Júri*. 2011 Disponível em: <<http://www.idecrim.com.br/index.php/artigos/57-tribunal-do-juri>>. Acesso em: 26 de jul. 2021.

PESAVENTO, SANDRA J. Representações. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol. 15, nº 29, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: abordagem da identidade nacional. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LEENHARDT, Jacques (orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & Literatura: uma velha-nova história*, Nuevo Mundo Mundos [Emlínea] Nuevos, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

POSNER, Richard. *Law and literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

RIBEIRO; Fernando Armando. “Essa estranha instituição chamada literatura” e o direito. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, RDL, v. 5, n. 2, p. 465-489, jul.-dez. 2019. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.52.465-489>.

RIOS, André Rangel. *SUJE-SE GORDO!*. 2012. Disponível em: <<http://google/hzwaUY>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

STRECK, Lenio. Literatura e hermenêutica jurídica: de Antígona a O homem sem atributos. In: RIBEIRO, Fernando Armando; PIMENTA, Luciana; NOGUEIRA, Bernardo; *Shakespeare e Cervantes: diálogos a partir do direito e literatura*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

TOURINHO FILHO, Fernando da Costa. *Prática de processo penal*. 29. ed. rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2008.

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães. Direito e literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; NETO, Alfredo Copetti (Orgs.). *Direito & literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

VIEIRA, Harlei Cursino. *Livro Doutor Machado*. 2008. Disponível em: <http://professorharlei.blogspot.com.br/2009_07_01_archive.html>. Acesso em: 03 de ago. 2021.

WEISBERG, Richard H. *The failure of the word: the protagonist as lawyer in modern fiction*. New Haven: Yale University Press, 1984.

WIGMORE, John H. A list of legal novels. *Illinois Law Review*, v. 2, n. 9, p. 574-593, abr. 1908.

WIGMORE, John H. A list of legal novels. *Illinois Law Review. The Brief*, v. 2, p. 124-127, jan. 1900.

WIGMORE, John H. A list of one hundred legal novels. *Illinois Law Review*, v. 17, n. 1, p. 26-41, mai. 1922.



Achaques de padres e opressão de proprietários: história social na narrativa em primeira pessoa em *Casa velha*, de Machado de Assis

Fathers' Tantrums and Owners' Oppression: Social History in the Narrative in the First Person in Casa Velha, by Machado De Assis

Gabriela Kvacek Betella

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, São Paulo / Brasil

kvacek.betella@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-2977-132X>

Resumo: Notável pela inflexão na utilização de narradores em primeira pessoa, *Casa velha* comporta um apuro estrutural que se conecta à penetrante representação da sociedade brasileira do século XIX. O narrador protagonista alterna o registro de memórias com o discurso indireto livre para expressar a “alegria particular” das suas intenções narrativas, pretensões ideológicas e de ascensão social, enquanto revela a sua subordinação à ordem estabelecida na casa de D. Antônia, uma espécie de metáfora da ordem e dos recalques sociais brasileiros. Exploramos a voz de subordinado como ponto de vista e a intensidade da representação machadiana em diálogo com a história social.

Palavras-chave: Machado de Assis; Casa velha; ponto de vista.

Abstract: Notable as a tipping point in the use of first-person narrators, *Casa velha* has a structural refinement that is connected to the pervasive representation of Brazilian society in the 19th century. The protagonist alternates the recording of memories with free indirect speech to express the “particular joy” of his narrative intentions, ideological pretensions and social ascension, while revealing his subordination to the order established in D. Antônia’s house, a kind of metaphor order and Brazilian social repressions. We explore the subordinate’s voice as a point of view and the intensity of Machado’s representation in dialogue with social history.

Keywords: Machado de Assis; Casa velha; point of view.

1 Padres e pulinhos

Casa velha é uma história publicada entre 15 de janeiro de 1885 e 28 de fevereiro de 1886 na revista *A estação*. Trata-se da segunda narrativa de porte em que Machado de Assis utilizou a primeira pessoa ou, melhor dizendo, um narrador memorialista. Esse romance breve (como chamou Roberto Schwarz) ou novela (segundo classificação formal), produção situada entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, apareceu pela primeira vez em vinte e cinco episódios no periódico ilustrado e retornou a público somente em 1944, em reimpressão integral graças aos esforços de Lúcia Miguel-Pereira. Despertado o interesse sobre o livrinho da Editora Martins, vários críticos foram seguindo a trilha aberta pelo aparecimento dessa “segunda” edição e pela introdução escrita por Miguel-Pereira, que considerou *Casa velha* uma obra menor de Machado (GLEDSON, 1986, p. 26-27). Nos anos de 1980, os trabalhos de John Gledson assinalaram a qualidade artística e a densidade histórico-sociológica da narrativa, além da intenção de alegoria política nacional e, sobretudo, a posição importante de elo na evolução da coerência do romance machadiano, antecipando conclusões de Roberto Schwarz, para quem *Casa velha* não deixa de ser o livro estratégico para estudar a transição para a fase dos grandes romances do escritor (SCHWARZ, 1999, p. 106 e 228).

Os narradores machadianos em primeira pessoa possuem conexões de representatividade social que ainda não foram exploradas completamente. Do ângulo de visão do defunto Brás Cubas em 1881 ao ponto de vista do velho Conselheiro Aires em 1904 e 1908, passando por Bento Santiago em 1899 e por alguns narradores protagonistas em contos de diversas coletâneas, os modos de enquadrar o narrado trazem uma determinada visão de mundo brasileiro do século XIX, porém colaboram para uma galeria absolutamente criativa e esteticamente coerente de figuras de uma obra que alcança níveis de percepção das atitudes humanas pouco vistos na literatura de sua época. Neste trabalho, investigamos uma vertente dessas capacidades por meio de um comportamento narrativo muito bem explorado pela crítica machadiana, porém colocamos em destaque um narrador menos comentado que, por um lado, não se envergonha do seu projeto inconcluso ligado à historiografia e, por outro, orgulha-se de recompor laboriosamente, em primeira pessoa, um curtíssimo período de sua mocidade, cobrindo tempo e espaço decisivos para suas memórias. A displicência pelo interesse coletivo

(a reflexão sobre a história imperial) e o interesse no destino individual (a mudança de posição social), definem a trama e o perfil do sujeito que conduz a narrativa. Um dos nossos objetivos é mostrar como esse ponto de vista limitado e, portanto, distorcido, pode definir um comportamento social do nosso passado, capaz de ajudar a compreender o presente.

O narrador de *Casa velha* não tem nome nem sobrenome, o que nos leva a pensar em excesso de discrição como característica do sujeito. Contudo, como se trata de um narrador machadiano, que compartilha características com personagens de outras obras do escritor, consideramos também a ausência de importância familiar e o insucesso na carreira eclesiástica como determinantes da anonimidade. Em primeira instância, ele é lembrado apenas pelo que conta e, como uma espécie de sentença. Sua identidade não permanece para a posteridade, não sobrevive ao narrado, não se enaltece com os fatos rememorados, como ocorre com outros memorialistas machadianos – Brás Cubas e Bento Santiago (narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e *Dom Casmurro*, de 1899), por exemplo, exageram na descrição de seus mundos particulares, exaltam suas origens e terminam as respectivas narrativas sem qualquer arrependimento ou confissão de suas torpezas, crueldades ou presunções¹.

Não menos arrogante que seus pares, Bentinho sexagenário finaliza seu relato com a conclusão vitimista, enaltecadora de si e promulgadora da condenação dirigida a Capitu e Escobar:

a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à ‘História dos Subúrbios’.” (MACHADO DE ASSIS, 1992b, p. 944)

¹ Lembremos que o defunto Brás termina suas memórias com o capítulo “das negativas”, cujas últimas linhas servem-se de um aparente desprendimento que imediatamente se revela desprezo pelos outros e vanglória: “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e, conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (MACHADO DE ASSIS, 1992d, p. 639)

A conclusão do livro de Bentinho carrega na frase de epitáfio² um modo de desejar aos mortos (“a primeira amiga” que se tornou esposa e o “maior amigo”) uma oportunidade de arrependimento após uma vida durante a qual teriam sido desleais com o narrador. Ao mesmo tempo, Bentinho não se furta de esconjurar a lembrança de Capitu e Escobar, aparentemente livrando-se do incômodo e partindo para nova empreitada, desta vez não como memorialista, mas julgando-se historiador. O narrador quase consegue esconder a perversão que inclui zombar dos mortos e perpetuar a sujeição daqueles que julga terem sido desleais.

Embora as memórias e a historiografia dividam as pretensões saltitantes de *Casa velha*, observamos um perfil diferente dos narradores machadianos dos romances em primeira pessoa. Ao invés de um velho e arrogante senhor da classe alta como Bento Santiago, como Brás Cubas ou como o Conselheiro Aires, um padre sem origens delineadas tenta lidar com o acanhamento de formação, com o desconforto das lembranças e com a situação da velhice. Há, contudo, uma proximidade entre o narrador de *Casa velha* e o sujeito condutor do relato de certos contos machadianos, como O enfermeiro (de *Várias histórias*, de 1896) ou Missa do galo (de *Páginas recolhidas*, de 1899), em que a aparente imperícia para lidar com fatos do passado esconde um inefável desejo de justificar decisões e atitudes que seguramente perturbaram por toda a vida os narradores menos notórios pela posição social. O ponto de vista em *Casa velha* tem algo de registro de contrição, de desejável publicidade de compunção, que daria ao caráter defeituoso uma compensação no final do percurso. Não se trata simplesmente de aceitação da diminuição social incorporada ao formato da narrativa (que, afinal de contas, não é um grande romance), mas de uma estratégia para conquistar o leitor.

Por meio da voz narrativa disposta como uma mínima moldura da história, a abertura da novela traz a autenticação do relato resumida numa frase, passando o comando ao narrador protagonista: “Aqui está o que

² A frase “A terra lhes seja leve”, no texto de Machado, se refere à sentença latina *Sit tibi terra levis*, normalmente usada nos túmulos na Roma e na Grécia antigas para oferecer aos vivos que choram a perda dos mortos um pouco de alívio à angústia de imaginar o cadáver coberto pelo peso da terra. Nesse sentido, a frase normalmente traduzida pela exclamação “Que a terra lhe seja leve!” serve mais ao conforto dos que sobrevivem aos mortos, pois, ao desejar um repouso sem opressão, os vivos concedem apenas a piedade aos possíveis culpados, mas não o perdão em caso de desafeto ou rompimento. Esse contexto sentimental define a posição de Bentinho na penúltima frase que encerra sua narrativa.

contava, há muitos anos um velho cônego da Capela Imperial” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 998). A abertura também nos fornece uma dimensão de tempo, afastando em muitos anos a época da apresentação da narrativa do tempo da composição, mantendo no passado ainda mais distante o tempo dos fatos narrados. A partir da segunda frase, a narrativa é assumida pelo religioso praticamente desiludido com a própria falta de talento para décimas, sonetos, artigos em periódicos e sermões:

Tinha-me dado na cabeça escrever uma obra política, a história do reinado de D. Pedro I. Até então espedicara algum talento em décimas e sonetos, muitos artigos de periódicos, e alguns sermões, que cedia a outros, depois que reconheci que não tinha os dons indispensáveis ao púlpito. No mês de agosto de 1838 li as Memórias que outro padre, Luís Gonçalves dos Santos, o Padre Perereca chamado, escreveu do tempo do rei, e foi esse livro que me meteu em brios. Achei-o seguramente medíocre, e quis mostrar que um membro da igreja brasileira podia fazer cousa melhor. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 998-999)

O narrador se refere à obra mais importante do padre cronista e historiador Luís Gonçalves dos Santos³, *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Publicada em 1825, segue cronologicamente o período entre 1808 a 1821, cobrindo desde a chegada e instalação de D. João VI no Brasil até as vésperas da Independência, privilegiando as festas e cerimônias ruidosas, disposto a produzir uma imagem do ambiente “civilizado” graças às medidas tomadas por D. João. As pretensões do padre Perereca são claras, conforme mostra seu próprio texto:

³ Nascido no Rio de Janeiro em 1767, o padre Luís estudou com mestres famosos como frei Antônio de Santa Úrsula Rodvalho e Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Ordenado em 1794, foi nomeado professor no Seminário da Lapa, em seguida professor de gramática latina e depois nomeado no Senado da Câmara. Foi o primeiro redator do jornal impresso pela tipografia régia. Tornou-se cônego em 1839 e sua aparência física motivou a alcunha pela qual ficou conhecido a vida inteira – Perereca. Faleceu em 1844. Uma das curiosidades de sua vida eclesiástica é o envolvimento numa polêmica do campo dos chamados “padres-políticos” no Brasil da primeira metade do século XIX: tratava-se de uma proposta de abolição do celibato, defendida pelo principal representante do clero regalista, Diogo Antônio Feijó, sob o argumento de moralizar o clero brasileiro. Do lado oposto estavam os representantes do chamado clero ultramontano, entre os quais figurava o padre Luís Gonçalves dos Santos. A polêmica e outros fatos interessantes sobre o clero brasileiro do período pode ser vista em CALDEIRA, 1999, pp. 11-41.

Ofereço, portanto, aos meus nacionais, não a História do Brasil, cuja composição é muito superior às minhas forças, tanto físicas, como morais, e requer as penas de ouro dos Barros, Andradas, e Sousas; mas sim, umas *Memórias*, arrançadas pela ordem cronológica, afim de facilitar aos futuros historiadores os meios de compor a história deste nascente império, achando já coligidos, e formando um só corpo, os fatos, que por ora andam dispersos, em parte desfigurados, e alheios da verdade, ou que ainda não se escreveram, por cujo motivo intitulei *Memórias para servir a história do Brasil*. (SANTOS, 2013, p. 19)

O caráter memorialista da obra do Padre Perereca se recobre da confissão de incompetência para a historiografia, mas se mistura às intenções do cronista e às pretensões de historiador. Como tal ele foi reconhecido, proporcionando ao imaginário brasileiro várias concepções e descrições de episódios do tempo de D. João VI no Brasil, com o apelo das descrições das celebrações que pontuaram os grandes feitos do rei, que incorpora no texto do Padre Perereca formas de ritualizar o poder. Os rituais festivos, especialmente, tornaram-se muito úteis nos regimes absolutistas para as intenções de instrução e civilização de um povo por meio do estímulo a amar e obedecer a seu soberano (BURKE, 1992, p. 17). No entanto, podemos notar na passagem acima uma estratégia narrativa facilitadora para a compreensão e a assimilação pelo leitor dos fatos narrados. O ponto de vista se adequa ao tom de intimidade para, ao mesmo tempo em que exalta a simplicidade do relato, ao preferir o título de *Memórias*, não deixa de chamar para si o pioneirismo da iniciativa e a base para futuros historiadores. Ao contrário do que afirma o narrador de *Casa velha*, não se trata de obra medíocre. A formação do autor das *Memórias para servir a história do Brasil* não autoriza o leitor desavisado a acreditar na classificação imposta pelo narrador da novela e transferir a mediocridade para o papel do sacerdote na carreira eclesiástica e na contribuição à historiografia do tempo do rei.

De qualquer modo, a obra do Padre Perereca impulsiona o nosso cônego⁴ que, “metido em brios” leva o leitor a acreditar que seu relato garante algo melhor em termos de autoria e de conteúdo. Apresentado como

⁴ Na hierarquia da Igreja católica, cônego é um sacerdote com vida regrada em catedrais e colégios, com posição acima dos padres, do cura (pároco da catedral) e abaixo de vigário-geral, monsenhor, prelado e bispo.

cônego da Capela Imperial⁵ e, portanto, com certo progresso na hierarquia da Igreja Católica, assumindo funções ligadas à principal catedral do Império, o narrador envelheceu remoendo suas memórias e decidiu contar tudo o que assistiu em sua juventude, dentro de uma família proprietária em 1839.

Vale lembrar que muitos cônegos aparecem nas obras de Machado de Assis⁶, como o cônego da Capela Imperial cujas intenções tentam encaminhar Matias, narrador protagonista do conto *Último capítulo*, de *Histórias sem data* (1884), ou o protagonista de *O cônego ou a metafísica do estilo* (de *Várias histórias*, de 1896), que o leitor encontra em pleno idílio psíquico durante a composição de um sermão. Semelhante a todos os padres na ficção machadiana, de qualquer função hierárquica, o nosso cônego não possui “a essência do sacerdócio”, para lembrar as palavras de Raymundo Faoro⁷.

Provocado pelos fantasmas da memória da juventude, quando não tinha relevância eclesiástica, e motivado pelo resultado da escrita de outro membro da Igreja, nosso narrador parece admitir que, se outro cônego escreveu memórias e foi alçado à categoria de cronista e historiador, nada mais justo que registrar os fatos que somente um cônego supostamente mais talentoso saberia revelar. Ao colocar em prática a sua crônica particular, o narrador de *Casa velha* julga reparar a “mediocridade” do Padre Perereca, porém esconde as verdadeiras intenções que são imediatamente deduzidas pelo leitor. O velho cônego precisa narrar para sanar a vaidade, ainda que corra o risco de expor a falta de sentido de seu ofício ou a ausência de vocação literária. Assim, pensa em deixar alguma “história de exemplo” bem traduzida em narrativa de detalhes escabrosos da vida de uma família rica, embora a narrativa seja recoberta de intenções mais nobres, tanto no tempo da narração quanto nos fatos narrados no retorno a 1839.

⁵ Trata-se da Igreja Nossa Senhora do Carmo (ou Antiga Sé), sede da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro até 1976, localizada na Praça XV, ao lado do Convento Do Carmo. De Capela Real, no tempo de D. João VI, a igreja passou a Capela Imperial após a Independência. Foi sede da sagração dos Imperadores D. Pedro I (1822) e D. Pedro II (1841), além do casamento da Princesa Isabel com o Conde D’Eu (1864).

⁶ Não obstante a incidência de personagens, há semelhanças com obras anteriores a *Casa velha* na sua intriga, conforme detalhou John Gledson (1986, pp.26-57).

⁷ “Todos os padres de Machado de Assis, sejam missionários ou intrigantes, sinceros defensores da fé ou homens seduzidos pela carreira eclesiástica, não possuem a essência do sacerdócio.” (FAORO, 2001, p. 238).

A perspectiva da narração na novela é a do jovem padre, agregado de uma casa na qual a proteção da proprietária representava a ele um meio de vida intelectual e, por que não dizer, de vida material futura. Ao escrever uma obra à altura de um membro da Igreja brasileira, uma história do Primeiro Reinado, ele passa a recolher documentos, até obter a informação de que a casa de um falecido ministro de D. Pedro I poderia conter livros e manuscritos valiosos, numa biblioteca reservadíssima. Curioso, fascinado e dominado pela aristocrática residência localizada nos arredores da cidade, o padre consegue, através das recomendações de um sacerdote mais idoso, a permissão da viúva do ex-Ministro. Visita a biblioteca diariamente e, além de fuçar papéis para o suposto livro, ousa investigar lembranças, refletir e intervir sobre a vida dos moradores da casa. Nela residem, a saber, a chefe da família, D. Antônia, seu único filho Félix e uma razoável quantidade de comensais e agregados, do padre Mascarenhas à jovem Lalau, que muito impressiona o padre narrador, embora este não confesse de início.

Entre as intenções historiográficas do jovem padre no tempo dos fatos narrados, não se pode deixar de notar certa semelhança com as pretensões de Bento Santiago, reveladas no início de *Dom Casmurro*. Ambos os memorialistas pulam de um gênero a outro, da memória à historiografia, mas acabam escrevendo sobre si mesmos. Contudo, a maior coincidência entre eles é a intenção (mais leve com o narrador de *Dom Casmurro*) de inferiorizar a obra do Padre Perereca. Bentinho justifica seus propósitos, em 1899:

Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência. filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma “História dos Subúrbios” menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. (MACHADO DE ASSIS, 1992b, p. 810)

O narrador confessa estar “assentando a mão” para uma obra importante – na qual poderá realmente contribuir intelectualmente para a história de seu meio – e a narrativa das memórias completaria a satisfação de “reconstituir os tempos idos”. Ao alternar arrogância genuína disfarçada e falsa modéstia ostentada, Bentinho alcança grandes resultados, abrindo uma diferença razoável entre o seu ponto de vista e o do velho cônego no que

diz respeito à manipulação dos recursos para enredar o leitor e garantir uma posição superior, de absoluto comando e domínio dos fatos. As diferenças se reforçam com um detalhe do ponto de vista em *Casa velha*: o velho cônego regula a perspectiva com a do visitante que, alçado à condição de agregado, deseja a posição de conselheiro da viúva, a chefe da família. A narrativa se torna, portanto, uma espécie de relatório desse esforço que cumpriu etapas. Durante a leitura estamos acompanhando um processo de ascensão social pela perspectiva do próprio indivíduo que se sujeita ao caminho a percorrer. No momento em que narra, muito distante do longínquo 1839, o velho cônego não se refere ao percurso como tal, muito menos menciona sucesso na contribuição como religioso, seja para a Igreja, seja para a historiografia. A abertura da novela só se refere ao narrador como “velho cônego da Capela Imperial”, seu único ponto de chegada reconhecível.

2 Achaque e repressão dentro de casa

O cônego memorialista mostra as suas impressões e as justifica com método, ao falar de um romance adolescente, para o qual contribuiu no naufrágio, além de se esmerar nas descrições das posses e do poder da família que ele passa a frequentar quando contava por volta dos 32 anos, “no meio do caminho da vida”. Com uma referência vaga a Dante Alighieri, o narrador quer colocar o leitor a par dos acontecimentos mais significativos de sua vida. Interessa ressaltar, por meio das sublimações impostas pela narrativa, o gosto do narrador pela proximidade e pela intimidade com a casa, motivado pela importância desta (que sobrevive ao dono, o ministro) e, principalmente, as estratégias para efetivação da empresa, uma espécie de “coroação” ou “grande arremate” na carreira eclesiástica.

A casa é descrita no início da novela como “uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos”, com “dois portões enormes, um especial às pessoas da família e às visitas e outro destinado ao serviço, às cargas que iam e vinham, às seges, ao gado que saía a pastar”. Havia ainda a capela da casa, para a qual um caminho “dava acesso às pessoas da vizinhança, que ali iam ouvir missa aos domingos, ou rezar a ladainha aos sábados.” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 999). A imponência e austeridade (confirmadas pela referência ao nome Casa velha pelo próprio filho da casa, o jovem Félix) são destacadas no relato da primeira visita do jovem padre à casa, convidado para o almoço após a missa na capela:

A verdade é que me sentia tolhido. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. Não era raro o uso da capela particular; o que me pareceu único foi a disposição daquela, a tribuna de família, a sepultura do chefe, ali mesmo, ao pé dos seus, fazendo lembrar as primitivas sociedades em que florescia a religião doméstica e o culto privado dos mortos. (...) Com efeito, a casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das coisas, tudo quieto e patriarcal. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1001)

Embora escreva sobre o tolhimento, a meticulosidade eclesiástica do narrador pode esconder o fascínio pela solidez e austeridade da casa que permaneceu ao tempo, preparando uma descrição velada do privilégio de frequentar capela, mesa e biblioteca, logo na primeira visita, intensificando o efeito do relato da participação do padre na vida dos moradores durante o período de sua pesquisa. Assim, a narrativa funciona, no final da vida do cônego, como uma conclusão bem ornada no balanço de suas relações pessoais e de suas atividades como conselheiro de almas incautas. Lembrar dos eventos de abril 1839 muitos anos depois – mesmo abrindo a própria narrativa com “Não desejo ao meu maior inimigo o que me aconteceu (...)” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 998) – é mais que consolo ou chamativo para certo grau de suspense na narrativa, é um documento eficiente para uma posteridade honrosa, dado o tom organizador da diferença, da distinção da figura do cônego que permaneceria no tempo tanto quanto a austeridade da casa. Se o narrador de *Casa velha* se esforça ao justificar as ações do passado, a proximidade com a postura de outros narradores machadianos se localiza exatamente sobre as ambições de observador da alma humana sem questionamento das próprias contradições, nem das convenções sociais⁸.

⁸ Guardadas as proporções, evidentemente, a curta narrativa do cônego e os sete volumes deixados pelo Conselheiro Aires podem ser aproximados pelo desejo de registro de uma memória, pautado pela falta de garantia de uma posteridade honrosa, determinante do ato de narrar nos dois casos. Sobre algumas “conclusões” comuns ao padre e ao ex-conselheiro em seus estudos sobre as pessoas, é tentador destacar a frase do narrador de *Casa velha*, a respeito de Lalau: “(...) a vaidade, insuportável nos homens, era na mulher um pecado tanto pior quanto lhe ficava bem.” No *Esau e Jacó*, cuja autoria é supostamente de Aires, aparece uma releitura (na verdade, uma “citação” de frase que estaria nos diários do Conselheiro, o *Memorial de Aires*) usada para justificar a preferência pela conversação das mulheres:

O cônego narrador envolve-se na situação surgida a partir da paixão nascente entre Félix e Lalau. A menina, órfã desde 1831, havia sido educada por D. Antônia que, apesar do afeto pela moça, não aceitava o casamento dos jovens, mesmo com a advocacia do padre, investindo no acerto da união e, de certa forma, apostando na “correção” do destino da órfã “malnascida”, porém familiarizada com os bons costumes. Como último argumento contrário à aliança, D. Antônia chega a insinuar que Lalau seria filha de um caso entre o ministro e a mãe da jovem. O sacerdote relata o infortúnio para os dois supostos irmãos enamorados, mas descobre depois que o ministro conheceu a amante após o nascimento de Lalau. Ao levar a notícia para D. Antônia, a viúva fica impressionada, pois sua insinuação havia sido um blefe, uma invenção capaz de motivar o padre a apoiar sua decisão de separar os jovens. O padre tenta persuadir a proprietária a fazer justiça ao amor dos jovens, mas D. Antônia sabe colocar todas as pessoas em seus lugares, oprimindo vontades, sentimentos, pretensões que não estejam sob sua tutela. Mesmo com a verdade revelada, Lalau recusa a ideia de se casar com Félix, filho do homem que havia desonrado a mãe. Ela se casa com o filho do segeiro e Félix esposa Sinhazinha, uma herdeira de fazendas do Sul, frequentadora da casa. No final do relato, o narrador comenta: “Se ele e Lalau foram felizes, não sei; mas foram honestos, e basta.” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1044)

Pontuam o relato a tranquilidade e a segurança do cônego diante do sentido supostamente correto tomado pelos acontecimentos, além da certeza de ele ter participado adequadamente das situações. As atitudes do padre no passado estiveram voltadas exclusivamente para os seus interesses, mas não são inteiramente confessadas pelo cônego narrador. Manter o projeto de escrever a história de um imperador certamente daria ao sacerdote credenciais para logo estar mais íntimo da dona da casa, o que irá acontecer não muito tempo depois de o narrador ter tomado conhecimento da estirpe de D. Antônia e de ter traçado o mais agradável dos pareceres sobre ela:

“Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava.” (MACHADO DE ASSIS, 1992d, p. 986). Percebe-se, no romance posterior, a atenuação do teor corrosivo da frase utilizada na novela. Embora as duas sentenças sejam abominavelmente idealizadas por homens que fingiam não entender as mulheres, preferindo nutrir desprezo pela inteligência ou qualquer fator positivo feminino, percebe-se a cruzeza e restrição do primeiro caso (preso à classificação de pecado para a vaidade) e a capacidade de lisonjear as mulheres (valorizando os predicados do sexo feminino), ainda que se destaque a banalidade das mesmas.

(...) em todo o ministério do marido, apenas duas vezes foi ao paço. Era filha de Minas Gerais, mas foi criada no Rio de Janeiro, naquela mesma Casa velha, onde casou, onde perdeu o marido e onde lhe nasceram os filhos, - Félix, e uma menina que morreu com três anos. A casa fora construída pelo avô, em 1780, voltando da Europa, donde trouxe ideias de solar e costumes fidalgos; e foi ele, e parece que também a filha, mãe de D. Antônia, quem deu a esta a pontazinha de orgulho, que se lhe podia notar, e quebrava a unidade da índole desta senhora, essencialmente chã. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1001)

Não bastasse essa confissão de simpatia e uma inconfessada adesão à simplicidade aparente da autêntica patriarca de saias, o cômico inclui no seu relato uma história curiosa, narrada pela própria senhora, resumo não declarado (nem por ela, nem pelo narrador) de sua personalidade. A fala se refere ao episódio vivido por D. Antônia, sua primeira visita ao Paço:

- Saí de casa tremendo. Era dia de gala, ia trajada à corte; pelas portinholas do coche via muita gente olhando, parada. Mas quando me lembrava que tinha de cumprimentar o imperador e a imperatriz, confesso que o coração me batia muito. Ao descer do coche, o medo cresceu, ainda mais quando subi as escadas do paço. De repente, lembrou-me um dito de meu avô. Meu avô, quando aqui chegou o rei, levou-me a ver as festas da cidade, e, como eu, ainda mocinha, impressionada, lhe dissesse que tinha medo de encarar o rei, se ele aparecesse na rua, olhou para mim, e disse com um modo muito sério que ele tinha às vezes: “Menina, uma Quintanilha não treme nunca!” Foi o que fiz, lembrou-me que uma Quintanilha não tremia, e, sem tremer, cumprimentei Suas Majestades. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1002)

A referência aos Quintanilha se mistura à pompa da festividade do Primeiro Reinado não somente porque é retomada de outro evento utilizado para afirmar a imagem de um soberano (o rei D. João VI), mas especialmente por causa da máxima do avô de D. Antônia. Percebemos que a casa carrega a estirpe da família mineira da mulher, e o fato de ter vivido ali um ministro de Estado é adjetivo – quase como sua biblioteca constitui mera desculpa para o padre se infiltrar nos domínios de D. Antônia – e a união faz sentido para a continuidade da importância dos proprietários. A Casa velha é reservatório dos hábitos coloniais que precedem a história imperial brasileira, por isso a lembrança do avô Quintanilha remete à importância da família, que soube impor sua altivez diante do maior símbolo do poder, a família real portuguesa.

Assim, a lembrança do avô reforça em viés de lição para o jovem padre que os rituais repetidos pelas celebrações e festas comportavam, de fato, instrumentos para a composição de um imaginário de reinado, que incluía a figura do soberano. Porém os Quintanilha, com prováveis origens castelhanas, com um ramo em Portugal desde o início do século XVI (VASCONCELLOS, 1928, p. 59), perpetuam o ensinamento de que nunca houve nem haverá construção de nobreza ou valores ligados ao poder que se sobreponham à força de um nome de família tradicional (embora plebeia) no Brasil.

Ao passar a palavra para a dona da casa, a narrativa tenta representar a atitude muito adequada do padre às intenções de bajulação. A passagem reproduz um episódio que não apenas desvenda a posição social que a família ocupava, como também dispõe em cena o desejo da autoridade em formação. No embalo da determinação exposta no fragmento, e de modo oportunista, o padre revela o sucesso de suas atitudes na casa. Em determinado momento, o narrador não nos poupa de declarar que “deixara a melhor impressão em todos” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1003). Mais adiante, durante um aparente embate ideológico que surgirá entre o padre e D. Antônia, não se configura nenhum desejo do narrador de ruptura com o conservadorismo – ele acena, no máximo, para a conciliação. A argumentação torna-se poderosa aliada da capacidade de resistência dos valores da classe dominante. Nota-se, contudo, a viva predisposição do narrador em ressaltar seus méritos (e transformá-los de uma “melhor impressão deixada” para a força do debatedor), ao tonalizar cuidadosamente seus encontros com a dona da casa:

Creio que, depois da morte do marido, era a primeira pessoa que lhe fazia frente. Olhou-me espantada. Estava tão acostumada a governar ali, naquele mundo insulado, sem contraste nem advertência, que não podia crer em seus ouvidos. O Padre Mascarenhas dissera-lhe uma vez, ao almoço, que ela era a imperatriz da Casa velha, e D. Antônia sorriu lisonjeada, com a ideia de ser imperatriz em algum ponto da terra. Não batia com o cetro em ninguém, mas estimava saber que lho reconheciam. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1022)

Sem perder tempo, ainda na primeira visita, o padre conhece Félix, futuro dono da casa, e toma o cuidado de agir adotando a aproximação imediata e a “atenção redobrada”, sempre confessando como motivo o projeto historiográfico, merecedor da redobrada atitude para “captar toda a afeição da casa” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1002). O acesso

facilitaria a pesquisa na biblioteca e daria permissão para ler tudo que houvesse ali, incluindo os papéis do falecido ministro, tudo justificado pelo nobre propósito de escrever um livro.

É fácil concluir que a obra para a qual as pesquisas do padre contribuem nunca existirá, tamanha a confusão e a demonstração da superficialidade intelectual. Ao sublimá-la no relato, contudo, o cômico não revela seus efeitos positivos ou negativos sobre os personagens. O máximo que faz é realçar a própria sensibilidade e oferecer provas de um conhecimento de segunda mão:

Lalau não ia à biblioteca; um dia, porém, atreveu-se a entrar às escondidas, e foi ter comigo. Suspendi o trabalho, e conversamos perto de meia hora, sobre uma infinidade de coisas, presentes e passadas. Eram mais de onze horas; o dia estava quente, o ar parado, a casa silenciosa, salvo um ou outro mugido, ao longe, ou algum canto de passarinho. Eu, com os estudos clássicos que tivera, e a grande tendência idealista, dava a tudo a cor das minhas reminiscências e da minha índole, acrescentando que a própria realidade externa, - antiquada e solene nos móveis e nos livros, recente e graciosa em Lalau, - era propícia à transfiguração. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1011)

Restava ao padre contar como fora capaz de seduzir a agregada Lalau para completar o seu exercício de exaltação da própria imagem ou sua prova de fogo na função assumida naquele espaço e tempo tão apropriados para assegurar a confiança e, por conseguinte, alcançar a proximidade da autoridade. Assim, a mocinha que corria atrás do pavão, sobrinha da “hóspeda vulgar”, no dizer do narrador ao início do relato, torna-se, neste momento, motivo de contemplação do padre, quando ele percebe a intimidade da moça com a casa e a dedicação de D. Antônia na educação da menina:

Contemplei-a alguns instantes com infinito prazer. Fiei-me do caráter de padre para saborear toda a espiritualidade daquele rosto comprido e fresco, talhado com graça, como o resto da pessoa. Não digo que todas as linhas fossem corretas, mas a alma corrigia tudo. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1008)

Lalau andava na própria sege de D. Antônia, vivia do que esta lhe dava, e não lhe dava pouco; em compensação, amava sinceramente a casa e a família. Tendo ficado órfã desde 1831, D. Antônia cuidou de lhe completar a educação; sabia ler e escrever, coser e bordar; aprendia agora a fazer crivo e renda. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1009)

Herdeira da condição de agregados dos pais falecidos, Lalau dividia seu tempo entre a propriedade e a casa de uma tia. D. Antônia compensava a perda de uma filha com a educação da menina, e nada mais que isso. Impressionado com a vivacidade da moça, o padre imediatamente revela a desconfiança sobre Lalau e Félix estarem enamorados, para dar a entender que havia percebido o afeto tão logo viu os dois juntos. Também ressalta a ausência de condenação e a sobra de contentamento, satisfação e aprovação que se apossam dele. Em seguida, surgem preocupações com as intenções do filho do ministro, baseadas em histórias da casa, comportamentos sociais da época e, sobretudo, na fascinação torpe por aquele ambiente, reverência norteadora da narrativa.

Com ares de José Dias, agregado que procura alertar Dona Glória sobre a amizade entre Bentinho e Capitu em *Dom Casmurro*, o padre narrador deixa escapar os interesses em jogo, que incluem um tabuleiro de posições pré-determinadas e peças (pessoas) com chances muito restritas de mudar de posição. Julgando-se apto a participar do cenário e a movimentar peças, o padre chega a dizer que lhe causou dor a suposição de que Félix se envolvera com Lalau, afirmando que não alcançava exprimir a sensação. O cônego narrador conjectura e finge inabilidade e pesar para admitir uma possibilidade, quando pensa o pior – e não nos referimos aos possíveis sentimentos entre os dois jovens, mas à suposição do padre, voltada para o objetivo de provar seu valor e de ocupar um lugar mais importante que o de Lalau.

Há no perfil do cônego algo de pernóstico de sujeito que não possui meios de vida e vibra com a cultura dos senhores na sua adesão a esta, esquecendo suas origens e seu lugar, conforme assinalou Roberto Schwarz ao analisar as ações de José Dias, o agregado que se esfalfava para manter a confiança dos senhores, a adesão aos valores e a representação de um perfil social particularmente caro à cultura brasileira em *Dom Casmurro*:

Há um lado abjeto nessa adesão, pois as delícias que ela proporciona, compensando em imaginação o desvalimento social efetivo, excluem a revolta, a formação do critério próprio e a reflexão a respeito. Mas há também um lado astuto, já que a identificação visceral com os proprietários representa uma vantagem relativa, sobretudo na competição com os demais candidatos à proteção (...). É como se nas circunstâncias brasileiras se apurasse e viesse à linha de frente uma dimensão de privilégio que nas sociedades europeias, com trabalho livre e cidadania menos precária, podia parecer inessencial, superada

ou assunto de opereta, sem prejuízo da vigência profunda: o aspecto encasacado, melhor-que-os-outros, antidemocrático, ou, em suma, o laço de origem entre a liberdade e a propriedade burguesa – que fala ao coração de José Dias – existe e até hoje não se esgotou por completo em parte alguma. (SCHWARZ, 1997, p. 23)

O cônego narrador deseja reforçar os valores que parece defender, apelando para seus leitores:

As pessoas de meu temperamento entender-me-ão. Bastou que uma ideia se me afigurasse possível para que eu a acreditasse certa. Vi a menina perdida. Não houvera ali uma agregada, seduzida em 1835 por um saltimbanco, como me dissera D. Antônia? Agora não seria um saltimbanco, mas o próprio filho da dona da casa. E assim explicou-se-me a teima de D. Antônia em arredar o filho do Rio de Janeiro, comparada com a afeição que tinha à menina. Refleti na distância social que os separava: Lalau era admitida na intimidade da família, mas o rapaz, filho de ministro e aspirante a ministro, e mais que tudo filho de casa-grande, tendo herdado o sangue do bisavô, tão orgulhoso nas veias da mãe, reservar-se-ia para algum casamento de outra laia. Como, porém, ela era bonita, e a natureza tem leis diferentes da sociedade, e não menos imperiosas, Félix achara um modo de conciliar umas e outras, amando sem casar. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1015-1016)

A identificação com o leitor é cavada de modo esperto: “as pessoas” de mesmo temperamento do narrador serão provavelmente católicas, exaltadoras do bem, da conciliação, que encontram no Evangelho “um motivo anterior e superior a todas as convenções humanas” (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1016). Com isso, o cônego segue justificando a ação de D. Antônia de afastar os moços. Na passagem acima, mesmo “refletindo na distância social” que separava os jovens, o narrador prefere concordar com uma ordem preservada pelos moradores da casa, permanecendo fiel aos mantenedores do futuro lustro sobre seu nome, do provável estado de exceção granjeado com a obra historiográfica pronta ou com a assiduidade doméstica consentida. Parcial e desprovido de qualquer isenção, o discurso, contudo, se faz de modo a parecer o contrário. Embora tenhamos aqui um narrador querendo alcançar uma posição, ou pelo menos um privilégio, seu modo capcioso difere do relato de Bento Santiago, de Brás Cubas e do conselheiro Aires pelo fato de não ter conseguido assegurar (nem tampouco ter nascido

sob) o estado de “acima do bem e do mal”. Imaginemos se Machado de Assis tivesse oferecido a pena a José Dias – promovido a narrador, como se comportaria o agregado? *Casa velha* pode ter sido uma experiência narrativa disposta a oferecer o comando a um obscuro membro da Igreja, cuja maior qualificação alcançada é modesta, embora ligada à aderência aos valores dos senhores, da classe proprietária, e cujo relato é composto para justificar a existência de tais valores e de quem se julgue curador ou tutor dos mesmos.

Machado criou personagens à cata de privilégio e confiança, conforme pudemos apontar na comparação entre nosso cônego e José Dias, de *Dom Casmurro*. Vale lembrar, ainda, o conto O caso da vara (publicado na *Gazeta de Notícias* em 1891 e na coletânea *Páginas recolhidas*, de 1899), em que o protagonista Damião prefere compactuar com a violência do castigo em chibatadas sobre a menina Lucrecia, arrebatando a confiança de Sinhá Rita, para prosseguir no intento de obter desta um favor, do que seguir com o propósito (aventado pelo protagonista, no início do conto) de defender a pequena, caso conseguisse cair em graça da senhora. Se pudéssemos estabelecer uma escala, à época dos fatos o padre estaria entre José Dias (um agregado esforçando-se para manter o privilégio alcançado) e Damião (um jovem em meio à primeira lição sobre os valores do interesse e do favor), passando a sustentar uma aparente imperícia e especialmente caracterizado por estar no comando da narrativa, a saber, narrando em primeira pessoa seu próprio drama moral, no presente do relato.

As atitudes do padre para defender a união entre Félix e Lalau não atingem em profundidade as razões da viúva (cuja autoridade impõe, sob forma de acordo, o destino de seus protegidos), mas sabem disfarçar essas razões, sobretudo, começando pelas intenções expressas no discurso:

Compus cinco ou seis planos diferentes, alguns absurdos. O melhor deles era avisar a tia da menina; mas rejeitei-o logo por achá-lo odioso. Em verdade, ia dissolver laços íntimos, a título de uma suspeita, que apenas podia explicar a mim mesmo. E, se era odioso, não era menos imprudente; podia supor-se que eu cedia a um sentimento pessoal e reprovado. Rejeitei da vista esta segunda razão, mas atirei-me à primeira, e dei de mão ao plano.

O melhor de tudo, refleti finalmente, é observar e fazer o que puder, segundo as circunstâncias, mas de modo que evite estralada. (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1016)

Convém observar que, na cronologia dos fatos narrados, o padre não fez nada num considerável tempo de dias seguintes à reflexão, justificando o afastamento com compromissos eclesiásticos e uma constipação. É possível ter desabrochado, durante o recolhimento, o sentimento confuso entre simpatia, inveja, amizade e amor que o padre passa ter por Lalau, diante do “rasgo pueril” e da capacidade da menina em ter conseguido, a despeito de suas origens, um lugar na casa. Mas é muito provável que o narrador não tenha relatado a própria dúvida, a hesitação entre a contribuição efetiva com a inserção permanente de Lalau na casa e a abstenção, em favor da ordem interna – e da assimilação de um “padre e estimação”. A posição da moça fascina o padre, portanto merecerá sua proteção e um gasto significativo de erudição eclesiástica, num primeiro momento, a favor dos futuros herdeiros da casa. Todavia, quando a situação se resolve com a separação de Félix e Lalau, graças ao brio e obediência da moça, o modo conformado do narrador com a “honestidade” dos dois revela o cálculo, ou melhor, o esforço mal calculado na defesa dos namorados, e enfatiza a sujeição às convenções humanas e sociais – se não superiores, definitivamente igualadas aos ensinamentos do Evangelho.

A honestidade se refere à obediência a uma ordem em que “a preeminência dos motivos católico-familiares empurra para uma decorosa clandestinidade as razões estritamente individuais” (SCHWARZ, 1997, p. 19), ou seja, o encantamento da figura e a conduta relativamente livre da moça Lalau passam a segundo plano. No fundo, o padre passa boa parte da vida dosando o exercício da vaidade e a adequação às regras do mundo adentrado, vacilando entre os dois comportamentos, assim como saltitava entre uma posição filosófico-literária e outra, quando “demonstrava” sua educação clássica. Ao final do percurso, compactua com a opressão da nova ordem, que viria com o casamento de Lalau com o herdeiro Félix.

Para John Gledson,

Lalau (...) elimina a separação entre senhor e escravo – algo que não pode ser tolerado. Ela é um elo vital numa cadeia que não pode ser formada, embora se aproxime perigosamente da formação. (GLEDSON, 1986, p. 41)

O comentário se dirige sobretudo à passagem em que a moça defende o velho sineiro de dois moleques que o atormentavam. Embora seja complicado falar em intenções machadianas unindo dependentes e

escravos, como faz Gledson, é possível ver em Lalau tanto as manifestações de independência quanto a simpatia pelos inferiores. A liberdade de Lalau, em suma, não ia de acordo com os códigos da casa.

Não obstante os retratos precisos das personagens traçados pelo narrador e o desenvolvimento do enredo (o desfecho da história é o afastamento da moça órfã e de classe inferior da vida da família), o crescimento do papel do clérigo na Casa velha se sobressai entre todas as trajetórias: sua “timidez” quando se impressionara com a capela particular, a tribuna da família e a sepultura do ministro é transformada em autoconfiança de aliado da proprietária e conselheiro do filho desta. Contudo, o padre não chega a ser conciliador dos interesses – não exerce poder algum sobre as decisões. Numa expressão, ele não “compõe a situação” conforme tinha pressa em fazer, deixando todos felizes após a descoberta do bilhete do finado ministro, com as palavras que o livravam da paternidade de Lalau.

Embora tenha alcançado o status de confidente da dona da casa, o padre não influencia a viúva, por mais cálculo que mantenha (e não há muito) escondido atrás das intenções historiográficas. A vibração especial pela família de D. Antônia e a intimidade conquistada parecem indenizar o fracasso da pesquisa e da obra planejada, no entanto ao narrador não é concedida a perpetuação do nome pela sabedoria. Embora lampejos de lucidez apareçam, como na descoberta do bilhete do ministro, o cônego não admite no relato a visão do conjunto, a consciência da rigidez dos limites na ostentosa Casa velha. Se, nesse sentido, suas intenções conciliadoras são arruinadas, assim como as pretensões de historiador, por outro lado ele parece muito feliz arrematando com propósitos evangélicos o domínio de D. Antônia – passando por cima da “calúnia” levantada por ela sobre o possível incesto entre Félix e Lalau – e a sobrevivência absoluta do destrutivo poder patriarcal.

Mesmo tendo causado a melhor das impressões, mesmo afrontando D. Antônia, o padre e sua capacidade argumentativa caem frente às regras da casa e de uma classe. Conciliação de valores, revoluções de costumes, tudo se apequena diante da autoridade e da conservação, imediatamente assimiladas pela narrativa. O relato do embate é muito esclarecedor. O padre quase demonstra ingenuidade ao se sentir capaz de contaminar a senhora com as ideias de novos tempos, no entanto ele recebe o relatório circunstanciado sobre as posições que cada membro ocupa na casa:

- Realmente, não sei que ideias entraram por aqui depois de 31. São ainda lembranças do Padre Feijó. Parece mesmo achaque de padres. Quer ouvir por que razão não podem casar? Porque não podem. Não lhe nego nada a respeito dela; é muito boa menina, dei-lhe a educação que pude, não sei se mais do que convinha, mas, enfim, está criada e pronta para fazer a felicidade de algum homem. Que mais há de ser? Nós não vivemos no mundo da lua, Reverendíssimo. Meu filho é meu filho, e, além desta razão, que é forte, precisa de alguma aliança de família. Isto não é novela de príncipes que acabam casando com roceiras, ou de princesas encantadas. Faça-me o favor de dizer com que cara daria eu semelhante notícia aos nossos parentes de Minas e de São Paulo?
- Pode ser que a senhora tenha razão; é achaque de padre, é achaque até de Nosso Senhor Jesus Cristo, que nasceu nas palhas...
- Sim, senhor; mas nesse caso que mal há em casar com o Vitorino? Filho de segeiro não é gente? Diga-me! Para que ela case com meu filho, Nosso Senhor nasceu nas palhas; mas para que case com o Vitorino, já não é a mesma coisa... Diga-me! (MACHADO DE ASSIS, 1992a, p. 1022)

A passagem é sensível ao captar vários fragmentos da história de uma família de posses que atravessa os séculos e os dirigentes do país, ampliando o alcance da metáfora da Casa velha como repositório dos valores sociais de seu tempo e da permanência dos mesmos. Nesta altura da novela (final do capítulo V), se a posição de D. Antônia é forçosamente soberana, suas falas refletem um controle ainda maior sobre as coisas e as pessoas, além da sua técnica de negociação, mesmo quando sua posição parece abalada. Assim, quando essa senhora se apieda de si mesma afirmando sofrer uma conspiração, é capaz de mudar o tom em seguida para culpar as ideias progressistas de padres influenciados pelo ex-Regente. O desabafo continua no modo autoritário de D. Antônia defender o filho, em seguida de salvaguardar as alianças entre famílias ricas e a imagem entre a parentela. D. Antônia coloca o padre em seu lugar explicando que sua casa não é espaço para contos de fadas (que não existem), nem para a humildade de Jesus Cristo (que fica de fora das relações da família).

A mulher confessa, ainda, que a ideia de casar a menina Lalau era um modo de vingar-se da jovem, revelando sua perversa forma de se livrar da “dificuldade”. A narrativa antecipa a crueldade maior e desdobrada que virá na segunda metade da novela, o estratagema que D. Antônia utiliza para impedir a união entre Félix e Lalau – a mentira sobre Lalau ser filha do ministro – que, naufragada como trama falsa, rende vitória para a dona da casa pela verdade que contém, ligada à vingança. Uma Quintanilha não treme,

não desiste e não perde nunca. Para convencer o padre a se tornar aliado, D. Antônia não se esforça muito, apenas utiliza a frase quase implorativa: “Em todo caso, não seja contra mim”. O padre atenderá. Chega a confessar que pediu perdão em meio a um sorriso, antes de ter um gesto de pesar e se desculpar novamente, o que se repetirá até o capítulo X. Descoberta a mentira sobre a paternidade de Lalau, a viúva também não se esforça para afastar de vez a menina, que não julga decente estar com o filho do amante da mãe. D. Antônia havia educado Lalau, portanto sabia qual seria a decisão da jovem.

Com propósitos definidos desde o início sobre uma reviravolta no destino traçado por D. Antônia para os jovens, tolhida a possibilidade de oferecer à história de amor um final de acordo com o imaginário “heroico”, resta à narrativa assumir-se como documento da participação do padre na “honestidade” de Félix e Lalau, recuperando quase desesperadamente a influência exercida sobre um desenlace seguindo as regras da decência encobridora de nossas formas de opressão, segregação e preconceito. A narrativa do velho cônego contribui para a fixação desses elementos por meio da aparente impotência e da verdadeira adesão do narrador aos modos abjetos que constituem nossa história social.

Referências

- BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- CALDEIRA, J. Introdução. In: CALDEIRA, J. (Org.). *Diogo Antônio Feijó*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 11-41.
- FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2001.
- GLEDSON, J. Casa velha. In: GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 26-57
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Casa velha. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a, p. 998-1044.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Dom Casmurro. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b, p. 807-944.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Esaú e Jacó. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992c, p. 945-1093.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992d, p. 511-639.

SANTOS, L. G. dos. *Memórias para servir à história do reino do Brasil*: divididas em três épocas da felicidade, honra e glória escritas na corte do Rio de Janeiro no ano de 1821. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.

SCHWARZ, R. A contribuição de John Gledson / Conversa sobre ‘Duas Meninas’. In: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: SCHWARZ, R. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.

VASCONCELLOS, J. L. *Antroponímia Portuguesa*. Tratado comparativo da origem, significação, classificação e vida do conjunto dos nomes próprios, sobrenomes, e apelidos, usados por nós desde a Idade-Média até hoje, Lisboa, Imprensa Nacional, 1928.



Musa impossível: desencanto e reencanto na sátira romântica de Bernardo Guimarães e Luiz Gama

Impossible Muse: Disenchantment and Reenchantment in Bernardo Guimarães' and Luiz Gama's Romantic Satire

Arthur Katrein Mora

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

arthur.kmora@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1603-9842>

Resumo: Amiúde relacionados à geração de poetas boêmios alcunhada “cancioneiro alegre” da época romântica (FRANCHETTI, 1987), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Luiz Gama (1830-1882) dispõem, entre si, afinidades poéticas que se manifestam, conforme propomos no presente artigo, não somente nos arranjos formais e temáticos de sua sátira, mas no sentido que ambos conferem à prática poética moderna e seu papel em meio à proeminência estético-cultural do Romantismo no século XIX. Mediante análise do legado devido à sátira latina e gregoriana (HANSEN; MOREIRA, 2013) nos versos de *Poesias* (1865) e *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), reconhecemos nestas obras os sintomas da visão de mundo romântica, orientada por projeções nostálgico-utópicas, expressas tanto em desencanto melancólico, como em revolta e insubordinação perante as rupturas causadas pelo racionalismo e pelo progresso capitalista (LÖWY; SAYRE, 2015). O manuseio do humor permite aos poetas lamentar a condição impossível da Musa em semelhante contexto, mesmo enquanto troçam a ira desta deidade para com os vates, cuja artificialidade fundamenta novas relações entre a arte e vida, e divertem-se às custas de sua própria *Weltanschauung* romântica.

Palavras-chave: poesia brasileira; romantismo; sátira; Bernardo Guimarães; Luiz Gama.

Abstract: As figures often attached to a generation of bohemian romantic poets (FRANCHETTI, 1987), Bernardo Guimarães (1825-1884) and Luiz Gama (1830-1882) reveal a poetic affinity that, as proposed in this essay, does not limit itself to the formal and thematic compositions of their satires, but engages with the deeper meanings of poetic practice as it relates to the modern, prevailing aesthetic of Romanticism in the XIXth Century. Owing partly to the legacy of Ancient Latin and colonial-baroque satires (HANSEN; MOREIRA, 2013), Guimarães's *Poesias* (1865) and Gama's *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) manifest in its verses the symptoms of the romantic worldview, inclined towards nostalgia and utopia, and expressed simultaneously as a melancholy disenchantment and a revolt against the ruptures of rationalism and the establishment of

capitalism (LÖWY; SAYRE, 2015). This wielding of farce and humor by the poets allows them to lament the impossible condition of the Muse in such a context, while mocking her ire against the bards who represent the profound artificiality of these new relations between art and life, laughing at the expense of their own romantic *Weltanschauung*.

Keywords: Brazilian poetry; romanticism; satire; Bernardo Guimarães; Luiz Gama.

A visão de mundo romântica, cuja gênese europeia os filósofos Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 40) vinculam aos sentimentos de revolta e melancolia frente às drásticas mudanças provocadas pela modernidade capitalista – tanto nos cenários urbano e rural como nas relações sociais – chegou tardiamente, e em circunstâncias muito diversas, ao Brasil. “Urbanização”, “industrialização” e “trabalho livre” eram ainda sonhos distantes quando foram publicadas as primeiras obras literárias românticas brasileiras, na década de 1830, de maneira que o Romantismo nacional floresceu em solo fresco, relativamente intocado pelas condições iniciais que estimularam o advento de seu ascendente europeu.

Alcançada a Independência política em 1822, o poder imperial vigente no Brasil se voltou aos esforços – que persistiriam incessantemente durante as duas décadas seguintes – de garantir a continuidade do regime monárquico e escravocrata frente às alternativas republicanas, assegurar a manutenção da integridade territorial e, ademais, afirmar-se culturalmente como nação (RICUPERO, 2004, p. 27). Esse último anseio, o arquitetar de uma identidade cultural monolítica adequada à recente integração nacional, mostrou-se, todavia, uma pretensão cuja complexidade exigiu diligência cívica de artistas e de seu público. É nesse ambiente que o Romantismo, como expressão política e cultural, foi utilizado no empreendimento da independência intelectual das jovens nações americanas, transformando os nativismos coloniais em verdadeiras campanhas nacionalistas.

Com o encerramento das rebeliões e conflitos separatistas dos anos 1840 – década também representada pelo crescente protagonismo político de Dom Pedro II, cujo amadurecimento foi acompanhado de popularidade –, a década de 1850 é apontada como o “momento em que se vivenciará no país um período de maior estabilidade financeira e política” (SCHWARCZ, 1998, p. 118). Para a literatura, isso significou a possibilidade, por parte da nova geração de poetas, de se desvencilhar da mitologização erudita e das operações ideológicas desgastadas do Indianismo, e orientar a expressão poética romântica rumo a novas manifestações.

Paulo Franchetti (1987, p. 7), em seu ensaio “O riso romântico”, identifica nesta geração de poetas, a qual se convencionou denominar de segunda geração romântica, uma atração renovada pelo gênero satírico na poesia, cuja obra constitui nosso inexplorado “cancioneiro alegre” de meados do século XIX. Nascidos por volta de 1830, poetas como Álvares de Azevedo (1831-1852), Laurindo Rabelo (1826-1864), José Bonifácio, o moço (1827-1886), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Luiz Gama (1830-1882) são vinculados a esse cancionário por sua identificação com a sátira, a paródia, a chalaça e a pornografia. Sobretudo o profundo contraste provocado por este recurso ao burlesco e à comicidade, quando justaposto ao ainda solene matiz byroniano de suas líricas dedicadas a musas “vaporosas e lânguidas”, revela uma perícia literária de talento improvisador bastante característico desse grupo.

Em particular, Álvares de Azevedo é reconhecido como iniciador deste aceno conciliador do lírico e do satírico, e já as duas partes de sua *Lira dos vinte anos* (1853), publicada no ano seguinte à sua morte, anunciam essa “dupla face da musa de sua geração” (FRANCHETTI, 1987, p. 7). O impacto não apenas dos versos, mas da morte trágica e prematura de Azevedo nos meios estudantis de São Paulo, consolidou o modelo de seu temperamento mórbido-burlesco e foi rapidamente absorvido na produção lírica e satírica de jovens acadêmicos, cuja vida solteira e boêmia passa a ser celebrada entre risos amargos e autoironias.

De modo que 1852, ano da morte de Álvares de Azevedo, pode ser considerado o marco temporal desta virada tonal e estilística no âmago do Romantismo brasileiro. Seus efeitos tornam-se visíveis na obra do mineiro Bernardo Guimarães, colega de Azevedo na Faculdade de Direito entre 1851 e 1852, quando juntos fundaram sociedades estudantis voltadas para a criação literária cômica e satírica, das quais a vida boêmia foi estímulo definidor. Pois que a boemia desempenha na vida destes jovens poetas-estudantes o papel de público receptor de seus versos e uma comunidade abrigada dos ajuizamentos morais costumeiros da capital paulista; na boemia, conforme Paulo Franchetti (1987, p. 15), eram suspensos “os valores morais e políticos” e estimulado o “inconformismo político”.

Não obstante, com a morte do colega e a conclusão do curso de Direito ainda em 1852, Bernardo Guimarães passa o restante da década a transitar entre sua Ouro Preto natal e o Rio de Janeiro, e durante os anos de indecisão entre jornalismo e magistério (MACHADO, 2010, p. 11) publica

seu volume *Poesias* em 1865, no qual a seção “Poesias diversas” abriga várias de suas composições humorísticas da década anterior.

Já Luiz Gama, por sua vez, ainda desconhecido nos círculos literário, jurídico e jornalístico – dentre os quais ganhou destaque eventualmente –, trabalhava como soldado na Força Pública de São Paulo durante estes anos de estudo e boemia de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. O jovem baiano, vendido como escravo e transportado a São Paulo com apenas dez anos de idade, alfabetizou-se na adolescência e obteve, “ardilosa e secretamente” (GAMA, 2011, p. 202), sua emancipação. Mediante educação autodidata e apadrinhamentos oportunos, o jovem Luiz Gama obteve uma provisão especial para advogar em primeira instância (AZEVEDO, 1999, p. 190) e, em 1859, publica a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, fruto de seus contatos com a literatura na biblioteca da Faculdade de Direito, de sua amizade com jovens poetas liberais e abolicionistas – como José Bonifácio, o moço – e de seu esforço versificador inspirado em tradições líricas e satíricas, com presença cultural e linguística afro-brasileira¹.

Conquanto estas profundas diferenças de origem e trajetória social entre Luiz Gama e Bernardo Guimarães estabeleçam impulsos estéticos também marcadamente distintos, a produção satírica de ambos paga tributo, como demonstraremos nos tópicos a seguir, a uma tradição do gênero que remonta à Antiguidade. O usufruto dessas convenções literárias revela, inadvertidamente, os limites do Romantismo como visão de mundo, ao mesmo tempo em que soleniza atributos essenciais de sua natureza conceitual. Trata-se, por exemplo, dos sentimentos de revolta e melancolia que envolvem o sujeito romântico (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38), no qual o apelo simultâneo à nostalgia e à utopia estimula tanto o desencanto melancólico perante o mundo moderno, quanto as agressivas e fracassadas tentativas de reencantá-lo.

O exame das afinidades literárias entre os dois poetas, que contempla não apenas o já mencionado legado satírico greco-romano, como seus ecos

¹ Ligia F. Ferreira (2011, p. 37-45) examina esta dimensão de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* no ensaio “Luiz Gama, o primeiro poeta afro-brasileiro”, e Heitor Martins (1996, p. 87-97) em “Luís Gama e a consciência negra na literatura brasileira”. Sobre os poemas, Cf. “Uma orquestra”, por sua vinculação com a musicalidade lundu; “Meus amores” e “Minha mãe” tematizam a beleza da pele negra; “Quem sou eu” e “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral” exploram a tensão das relações raciais; “Lá vai verso!” para o uso abrangente do léxico iorubá/nagô e o manuseio de seus temas e símbolos.

no trovadorismo galego-português e no barroco colonial brasileiro, mapeado por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 419), será discutido de início, no tópico a seguir, e remete a um âmbito poético mais fescenino, cujas temáticas expressam desdém pelos costumes, o enaltecer de banalidades e reverência ao bestialógico-pantagruélico. Em um segundo momento, por fim, o enfoque em três poemas específicos – o épico-cômico “Dilúvio de papel” de Bernardo Guimarães, e o par de exercícios metapoéticos de Luiz Gama, “Arreda que lá vai um vate!” e “A um vate enciclopédico” –, cuja simetria escarnece o ofício do poeta e sua relação com a Musa na sociedade capitalista, permitirá a demonstração da presença, em meio às investidas críticas a atributos e clichês elementares do Romantismo que abundam nestes versos, de concepções alusivas a uma mais ampla e basilar *Weltanschauung* – visão de mundo – romântica.

1 Legados e afinidades satíricas, do banal ao bestialógico

No ano de 1823, o escritor francês Henri-Marie Beyle, mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal (1783-1842), figura de relacionamento complexo junto à – ainda prestigiada na França – arte romântica, e até então anos distante de seus primeiros experimentos com a literatura realista², observou uma assimetria de reputações entre obras literárias “sérias” e as “cujo objetivo é criar o riso”. Stendhal (1987, p. 144) denuncia um menosprezo pela sátira e pela comédia por parte dos “artistas do gênero sério”, que ademais “se prevalecem de um privilégio injusto, que devem puramente ao acaso”. Semelhante constatação, em que pese sua presença em um aforismo pouco detalhado, expõe uma consagrada compulsão crítica no tratamento da sátira como arte.

Contemporâneo de Stendhal, Hegel (1770-1831) congrega em si os atributos dos críticos que consideram a sátira um gênero menor e limitado. Para o filósofo, no quarto volume de seus *Cursos de estética*, a “sátira mais tardia” – no caso, suas manifestações posteriores aos antigos clássicos latinos –, apesar de dar continuidade ao instinto de “amargor contra a corrupção do tempo, em sua indignação estimulante e em sua

² Romances de Stendhal da década seguinte, como *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1839), “abriram o caminho para o realismo moderno” (AUERBACH, 2015, p. 499-500).

virtude declamatória” (HEGEL, 2014, p. 195), o faz como mero recurso de retórica, que nada tem a oferecer como contraponto ao “presente abjeto” no qual se situa. Como mero zelo virtuoso, a sátira torna-se explicitamente engajada e temporalizada, reduzida a registro documental de uma linguagem ou contexto político-social, de minguado valor estético e transcendental, e pode recair em difamação, pornografia e escatologia.

Em que pese sua infâmia na modernidade romântica, o debate sobre a sátira na Antiguidade era atendido com maior reverência. De fato, é um retórico romano, Marco Fábio Quintiliano (c. 35-96 d.C.), em sua *Institutio oratoria*, quem esquematizou as propriedades e os lugares-comuns do gênero, e considerou relevante salientar que “a sátira na verdade é toda nossa”³ (QUINTILIANO, 2016, p. 63); atribuindo, dessa forma, a poetas conterrâneos seus, como Horácio (c. 65-8 a.C.) e Juvenal (c. 55-127 d.C.), o desenvolvimento do gênero satírico na poesia.

Apesar das evidências que corroboram a origem latina do gênero, João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2013, p. 401) apontam para Aristóteles (384-322 a.C.) como influência preambular na definição da sátira como a conhecemos, haja vista ser “sua a perspectiva poética que ordena a doutrina latina posterior do gênero cômico”. Esse influxo aristotélico é visível sobretudo na sátira horaciana, dotada de urbanidade – ou civilidade –, uma “ironia sorridente com a qual o personagem satírico é um tipo urbano que extrai dos erros e vícios alheios um divertimento amável, levemente desdenhoso”⁴ (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 406). Quando o estímulo a satirizar provém, em contrapartida, de uma perturbação indignada contra a indecência e o grotesco, seu recurso genérico é tratar o tema com maledicência, como o faz a sátira de Juvenal, “em que a indignação e a obscenidade são preceitos aplicados para produzir maledicência agressiva” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 406), das quais suas vítimas prediletas eram os costumes estrangeiros “corruptores de Roma”, como os banhos quentes, os perfumes, os tecidos e a “afeminação das maneiras”, associados à presença grega e egípcia.

³ “*satura quidem tota nostra est*”.

⁴ Na *Poética*, Aristóteles (2015, p. 67) define a comédia como a “mimese de homens inferiores”, mas que não contempla o “feio” e o “vício” até suas últimas consequências; deusas, o cômico está na observação dos “erros”, da “vergonha” e da ignorância desses homens, sem, no entanto, “causa[r] dor e destruição”. Essa é a definição que repercute na sátira “urbana” de Horácio, na qual um bom humor irônico evita os excessos da revolta agressiva frente ao que é visto como feio e inferior.

Essa tradição greco-romana de uma sátira bipartida perdurou por séculos na literatura europeia e esteve presente nos primórdios da literatura em língua portuguesa, quando o pequeno tratado sobre a poética trovadoresca, *A arte de trovar*⁵, distinguia as cantigas de escárnio – “em que a sátira se constrói de modo indireto, por meio da ironia e do sarcasmo” – das cantigas de maldizer – onde “a sátira é feita diretamente, com agressividade” (MOISÉS, 2013, p. 28); ambas variações aproximadas da urbanidade e da maledicência latinas. Em razão de sua proximidade com ambientes boêmios, com o linguajar impudico de taberneiros e libertinos e com elementos da cultura popular, essas duas modalidades são consideradas de escasso valor estético e redimidas somente mediante a “flagrância de reportagem viva” que a leitura de seu texto oportuniza⁶.

Naturalmente, a poesia humorístico-satírica de Bernardo Guimarães e Luiz Gama não foi imune a esta histórica depreciação, mesmo quando restringida ao cânone romântico. Luiz Costa Lima (1991, p. 239) contesta, no ensaio “Bernardo Guimarães e o cânone”, os padrões de formação canônicos que excluem o humor em nome de critérios morais, por parte de críticos do século XIX e início do século XX, como José Veríssimo (1857-1916) e Silvio Romero (1851-1914). No caso de Luiz Gama, cuja obra é na maior parte satírica e burlesca – sem incursões no romance e poucas na lírica –, seu legado poético é, na prática, omitido pela historiografia literária do século XX: Manuel Bandeira sequer o cita em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1946), como também Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959); Alfredo Bosi (2006, p. 125) relega Luiz Gama a uma breve nota de

⁵ Tratado de poética medieval datada do século XIV português, de autoria anônima. A obra, fragmentada “e de espinhosa leitura”, estabelece os princípios gerais da poética trovadoresca (MOISÉS, 2013, p. 32).

⁶ Exemplos desse tratamento sobejam na crítica literária e contemplam poetas cuja criação satírica assume relativa notoriedade junto às suas demais composições poéticas. Massaud Moisés (2013, p. 157) designa às sátiras do poeta árcade português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) uma posição “menos relevante em sua obra, seja porque de cunho pessoal e bilioso, seja porque dura tanto quanto o acontecimento que lhe dá causa e sentido”. Heitor Martins (1996, p. 92) enxerga na sátira de Gregório de Matos (1636-1696) uma preferência pela “referência social” que a impede de atingir “universalidade”; e na “pura característica política” da sátira de Tomás António Gonzaga (1744-1810) – caso em questão das *Cartas chilenas* (c. 1785) – a redução de seu interesse à compreensão das relações coloniais no Brasil.

rodapé, considerando-o “predecessor imediato de Varela e Castro Alves” no uso poético do escravo; já Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 151), preocupado com questões de pioneirismo, menciona Luiz Gama tão somente com o fim de destacar os versos de José Bonifácio, o moço, considerando-os “uma das primeiras manifestações românticas sobre a escravidão”.

Entretanto, em uma curiosa reviravolta crítica, as composições satíricas de ambos passam a ser não somente reeditadas e enaltecidas, como tornam-se o único aspecto redentor de toda sua produção literária. Mesmo Paulo Franchetti (1987, p. 7) acredita ser “forçoso hoje reconhecer” que Bernardo Guimarães “seria apenas mais um poeta medíocre, não fossem os seus ‘bestialógicos’ e outros poemetos”; e J. Romão da Silva (1981, p. 35), sempre receoso em enaltecer os aspectos estéticos da poesia de Luiz Gama, credita o relativo sucesso de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* menos ao que este “representava como repositório de um punhado de rimas do ex-escravo, do que pelo que envolvia de ridicularizante e afrontoso à aristocracia e aos homens do poder na época”.

Sem embargo esse reconhecimento conferido – ou omitido – pela crítica e pela historiografia, a sátira destes poetas carrega em si um legado de convenções e lugares-comuns passíveis de serem mapeados e dispostos como evidência de uma apurada sensibilidade artesanal, conscientemente tributária de um espólio literário reputado valioso. É certo, do mesmo modo, que nem todas as fórmulas peculiares ao fazer satírico foram empregadas por ambos com equivalente ênfase. Por exemplo, o perscrutar espirituoso do comportamento feminino na questão da conduta sexual, fonte prolífera para a sátira misógina, e elencada entre os lugares-comuns por Quintiliano sob a denominação *sexus* – que tematiza prostitutas, adúlteras, cornos e “sodomitas” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 418) –, estabelece uma diferença temperamental importante entre Bernardo Guimarães e Luiz Gama.

A urbanidade horaciana de Luiz Gama parece impedi-lo de aventurar-se, explicitamente, pelos caminhos da pornografia e da escatologia; apenas no solitário “Soneto”, anônimo no interior de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, a sexualidade feminina é interpelada segundo o potencial criativo da sátira obscena, e mesmo aqui esta é circunscrita aos limites da discrição apreciados pelo poeta. Não há, portanto, equivalente na poesia de Luiz Gama à obscenidade e sordidez explícita ostentada por Bernardo Guimarães em “A orgia dos duendes” ou “A origem do mênstruo”; este último, a título de exemplo, uma breve fábula sobre a punição divina dispensada a “todas as

mulheres” (GUIMARÃES, 2010, p. 76) – e devida notadamente à sua própria conduta vaidosa e insensata, as quais são figuradas, respectivamente, na deusa Vênus e na ninfa Galatéia – para que delas, “de hoje em diante, lá de tempo em tempo, / escorra sangue em bica” (GUIMARÃES, 2010, p. 76).

Em contrapartida, poemas como “O gamenho” e “A uns colarinhos” revelam lapsos de uma verve agressiva e virulenta em Luiz Gama, pautada em uma profunda aversão por homens afeminados, onde a jocosidade inicial – “Passinhos de Ninfa / Mimosa, engraçada; / Parece uma fada, / Nem Vênus formosa / Como ele é garbosa!” – converte-se em insultos de severa maledicência – “É um velho farsola, desfrutável, / Com fumaças de jovem, repimpado, / Que ao ridículo se presta, qual demente, / Figura de presepe ou mascarado” (GAMA, 2000, p. 34). Essa vazão agressiva pautada em distorções e rebaixamentos representa, até o momento, apenas uma mal definida nostalgia, menos relacionada à nostalgia romântica do que às diatribes intolerantes de Juvenal contra os “corruptores de Roma”.

Depreende-se disso que a sátira de costumes concilia os poetas com seus preconceitos mais enraizados e volta-se, historicamente, a zombetear a condição feminina e censurar a suposta “feminização” dos papéis sociais. Na severa afirmação de Paulo Franchetti (1987, p. 11), “[...] não há lugar para a sedução, nem para o ponto de vista feminino. Não há erotismo” nos versos que Bernardo Guimarães e Luiz Gama dedicam ao *sexus*.

O que há, com efeito, é uma amenização a nível de tons e temas nas demais sátiras, que evitam semelhantes infâmias ríspidas – exceto quando, porventura, tocam o contexto político⁷ – em prol de uma prevalente leveza risonha e espirituosa. Caso emblemático são os cantos dedicados ao nariz, nos quais a coincidência do tema revela, novamente, sutis contrastes de perspectiva. Luiz Gama anuncia abertamente seus dois poemas, “A um nariz” e “Retrato de um sabichão”, como homenagens a Gregório de Matos e à ridicularização do corpo humano realizada por este em sua poesia. Mesmo a nível da forma, esses dois poemas adotam o molde idiossincrático de “Retrato que faz extravagantemente o Poeta ao mesmo Governador Antônio

⁷ Enquanto os poemas abolicionistas e republicanos de ambos abordam estas questões com a mais absoluta seriedade, a sátira política em geral, sobretudo a de Luiz Gama, que ridiculariza deputados e ministros – cf. “Sortimento de gorras; “Serei conde, marquês e deputado” –, os poderes judiciário e policial – Cf. “Novo sortimento de gorras”; “A Guarda Nacional” –, e até mesmo o próprio imperador D. Pedro II – Cf. “O rei-cidadão, dois metros de política” –, retoma a maledicência implacável da sátira de costumes.

Luís da Câmara na sua despedida” (MATOS, 2013, p. 337) – popularizado como “Vá de retrato” –, canto atribuído ao Boca do Inferno. O arranjo desse poema gregoriano é disposto em quintilhas nas quais três tetrassílabos iniciam uma descrição física, que é rematada nos dois versos finais: o primeiro, um mais longo hexassílabo, e o último, um breve trissílabo; composição elaborada de maneira que a forma de cada estrofe delinea um rosto humano com nariz protuberante:

Vá de retrato
por consoantes,
que eu sou Timantes
de um nariz de Tucano
pés de Pato.
[...]
Nariz de embono
com tal sacada,
que entra na escada
duas horas primeiro
que seu dono.
(MATOS, 2013, p. 337)

Com uma ligeira modificação, Luiz Gama amplia o comprimento do “nariz” ao unir os dois últimos versos em um decassílabo, que deixa sua estrofe sem queixo. Em “A um nariz”:

Aí vai, leitores,
Um monstro esguio,
Que em corrupio
De uma rua tem posto os moradores.
(GAMA, 2000, p. 61)

E em “Retrato de um sabichão”:

Nariz de vara,
É companhia,
Que em pleno dia
Conserva noite escura em toda cara.
(GAMA, 2000, p. 144)

As versões de Luiz Gama também diferem de “Vá de retrato” pelo fato de não nomearem a vítima da caricatura, consoante a já estabelecida

urbanidade do poeta, algo predominante em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Tradicionalmente, o lugar-comum satírico *Habitus corporis* (“constituição física”), segundo Quintiliano (apud HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 416), envolve alardear a feiura de um indivíduo poderoso de modo a vincular sua compleição monstruosa à maldade e à irracionalidade – como Gregório de Matos procede para com Antônio Luís da Câmara Coutinho. Luiz Gama não invoca nomes próprios em suas sátiras e, por conta disso, autonomiza partes do corpo de um anônimo, concedendo agência ao nariz e, acima de tudo, incorrendo na técnica *ut pictura poesis* – “como a pintura, a poesia” – da *Arte poética* de Horácio (2014, p. 65), onde o exagero na deformação física resulta em uma imagem mental nebulosa, “como se o poeta fizesse um esboço rápido e grosseiro do tipo atacado”. Essa imagem esboçada, como um borrão, favorece a declamação oral da sátira, em função da memorabilidade de sua concepção genérica. Tal fenômeno é reconhecido pelo próprio Luiz Gama (2000, p. 144): “Em roto esquite, / Traço o desenho, / Com tal empenho / Que esculpo de improviso o tal patife”.

Por sua vez não formalmente um tributo gregoriano, o emprego poético do nariz em Bernardo Guimarães transparece uma relação dissonante com a literatura romântica. A referida urbanidade com a qual Luiz Gama tratou o assunto do nariz é preservada, mas retorna ademais a beleza feminina ao epicentro satírico. Em “O nariz perante os poetas”, o enunciador sátiro rejeita, de início, lugares-comuns clássicos associados à descrição poética da bela mulher: “Cantem outros os olhos, os cabelos / E mil cousas gentis / Das belas suas: eu de minha amada / Cantar quero o nariz” (GUIMARÃES, 2010, p. 91). Mantém-se por quase toda a extensão do poema o ataque paródico-satírico a imagens petrarquistas e neoclássicas, mediante celebrações irônicas ao nariz, até a derradeira abdicação do poeta, que enfim reconhece: “Está decidido – não cabes em verso, / Rebelde nariz”. No entanto, ainda que haja alusões a um senso de confinamento propiciado pela natural limitação dos chavões neoclássicos, é a liberalidade romântica patente no indiscriminado manusear literário de suas metáforas, bem como os exagerados devaneios aos quais se permite, que recebem considerável porção da galhofa:

Pois bem!... Vou arrojá-me pelo vago
 Dessas comparações que a trouxe-mouxe
 Do romantismo o gênio cá nos trouxe,
 Que pra todas as coisas vão servindo;
 E à fantasia as rédeas sacudindo,

Irei, bem como um cego,
Nas ondas me atirar do vasto pego,
Que as românticas musas desenvoltas
Costumam navegar a velas soltas.
(GUIMARÃES, 2010, p. 95)

Persiste a dissonância para com a poética romântica em outro ponto de convergência temática entre os dois poetas: suas observações acerca da moda feminina corrente, e os ecos desta na representação literária da beleza clássica. O longo poema de Bernardo Guimarães “À saia balão”, dedicado à crinolina, um modelo de saias-balão popular em meados do século XIX, cujo aspecto vistoso e chamativo animou copiosas sátiras, escarnece esse item da moda moderna – “Mas hoje a moça, que se traja à moda, / Só se pode chamar peru de roda. / [...] Tal da beleza a sedutora imagem / Some-se envolta em tímida roupagem” (GUIMARÃES, 2010, p. 101) – como pretexto para exaltar o encanto das formas clássicas que, se porventura ainda existem, encontram-se soterradas sob as tramas extravagantes da saia-balão: “Pudesse eu ver-te das belezas gregas, / Quais as figuram mármore divinos, / [...] O altivo porte desdobrando a aragem / De Diana, de Hera, ou de Atalanta”.

Luiz Gama procede de modo análogo para com as novidades da moda. Seu poema “O balão” menciona a saia-balão como símbolo do lugar-comum que vincula o comportamento feminino à vaidade, à inconstância e à futilidade – “Para empinarem, / O bojo enorme, / Do desconforme, / Monstro balão” (GAMA, 2000, p. 55) –, ao passo que, tal qual Bernardo Guimarães, o poeta mostra-se cativo das formas petrificadas que moldam a efigie feminina clássica, em que predomina a palidez, os lábios rubros e os cabelos dourados, como evidenciam os versos de composições como “Junto à estátua (no Jardim Botânico da cidade de São Paulo)” e “Laura”, ambas líricas, e esta homônima à musa petrarquiana.

Semelhantes escolhas temáticas, do nariz à moda, compreendem um conjunto de honrarias voltadas a símbolos da vida jovem e solteira, em especial o ócio tão apreciado na boemia. Tributos literários são conferidos ao cachimbo, ao *cognac*; Bernardo Guimarães experimenta arroubos poéticos versando odes “Ao charuto”, ou à “Minha rede”; Luiz Gama celebra “A pitada” de rapé, e idolatra “O fósforo”. A poesia de ambos não está somente disposta em ridicularizar o que seria, de outra forma, respeitável, mas em enobrecer banalidades e reles manias públicas; isso funciona inclusive a

nível de arquitetura formal, mediante acessíveis redondilhas – usualmente menores –, estrofes fisionômicas e contatos com a oralidade e a musicalidade.

Resta-nos, afinal, após essa incursão por entre o banal, mas antes de adentrarmos as produções satíricas voltadas propriamente ao fazer poético e à figura do poeta – as quais permitirão, no tópico seguinte, o escrutinar mais profundo da *Weltanschauung* romântica –, estabelecer a influência decisiva do gênio “bestialógico-pantagruélico” presente em Luiz Gama e, dotado de singular potência quimérica, em Bernardo Guimarães.

Primeiras trovas burlescas de Getulino dispõe tão somente do longo poema “Os glutões” como manifestação nítida da verve disparatada do discurso bestialógico. O canto é iniciado com uma invocação à Musa, uma “Musa empavesada”, inchada e orgulhosa, que mesmo inominada pode ser reconhecida como personificação da gula, a partir da qual as perversões grotescas da voracidade são cantadas:

Oh tu quadrada Musa empavesada,
Soberana rainha da papança,
Borrachuda matrona insaciável
Que tens o corpo pingue, e larga pança;

Oh tu, arca bojuda que resguardas
O profuso fardel das comidelas;
Amazona terrível, devorante[,]
Té capaz de engolir mil caravelas
(GAMA, 2000, p. 95-96)

Antes de redundar em uma crítica dos poderes imperiais – Ministros e Barões a “chupitar” a pátria mãe, devorando insaciáveis a fortuna da nação –, o poeta conjura um verdadeiro cortejo de glutões históricos; ilustres comilões que, não obstante consagrados em lendas e mitos, apequenam-se diante dos prodígios realizados pelos “brasílios heróis” e suas “modernas barrigadas”: “Cambises⁸, rei da Lídia, em certa noute, / Atracou-se à consorte com tal gana, / Que a meteu inteirinha no bandulho, / Como quem embutia uma banana!”; e “O ébrio Filoxêneo⁹ lamentava / Um pescoço não ter de braças mil, / Onde o

⁸ Luiz Gama tencionava, porventura, aludir a Crespo (c. 596-546 a.C.), último rei da Lídia, de poder e riqueza legendárias. Seu reino foi absorvido pelo Império Persa de Ciro II (c. 600-530 a.C.), pai do mencionado Cambises (?-522 a.C.) (HERÓDOTO, 2019, p. 46).

⁹ Obscura referência a Filoxeno de Leucas, “*gourmand*” cômico da Antiguidade que desejava alongar seu pescoço para saborear o vinho por mais tempo (HOFFMANN, 2016,

vinho corresse a pouco e pouco, / Como corre das pipas n'um funil” (GAMA, 2000, p. 98), são alguns dos representantes desta gula mítico-histórica.

Conforme avança o cortejo intertextual, o poeta revela uma das fontes de sua inspiração. “Dos glutões já cadentes leio a fama / Nas páginas de um livro quinhentista; / Vejo a gula amolando as férreas garras, / Para em guerra tenaz fazer conquista” (GAMA, 2000, p. 97). Tal livro quinhentista, naturalmente, corresponde aos volumes reunidos de *Gargântua* (1534) e *Pantagruel* (c. 1564), do escritor renascentista francês François Rabelais (1483-1553), obra satírica vulgar e extravagante que explora – nas aventuras da dupla de gigantes que intitulam os cinco romances – temas de classe, autoridade e costumes, através do grotesco, do humor escatológico e do experimentalismo linguístico.

Deveras, “Os glutões” é uma das composições de Luiz Gama mais acolhedoras a experimentos fonéticos, onde a expressão sonora atua em proveito do conteúdo narrado. No transcorrer do poema, é intensificada a degradação dos glutões e o abismo de seus monstruosos estômagos persiste em prolongada ingestão. Os fartos pratos oferecidos pela Musa, “Presuntos de Lamego, perus cheios, / *Roastebiffs* [sic], e leitões, tenras perdizes, // [...] Fervendo, em níveas taças cristalinas, / Espumante *Champagne*, jeropiga” (GAMA, 2000, p. 96), afiguram-se tacanhos diante da insaciabilidade dos glutões. Os estrangeirismos usados pelo poeta, em corruptelas distorcidas, exprimem a pretensa sofisticação do banquete quando contrastada com a tosca voragem daqueles que o saboreiam. “E tão feia a garganta se mostrava, / Que em horror excedia uma cratera; / E tão forte o apetite que nutria, / *Que a si próprio comera, se pudera!*” (GAMA, 2000, p. 96-97, grifo do autor). Ao fim, decreta o poeta que “Desdobre-se a cortina bolorenta / Sobre os nomes dos filhos lá da *estranja*”, não podem estes competir com a realidade corrupta dos poderosos glutões brasileiros.

Embora seja de fato mais pantagruélico do que bestialógico, por seu esforço em manter uma reconhecível coerência narrativa e uma óbvia intenção político-alegórica, “Os glutões” contém em si a revolta e o engajamento que imperam na poesia de Luiz Gama, cujo sentimento antielitista, manifesto nesse impulso em degradar a quem se crê sublime ou refinado, é recorrente. Em contrapartida, tal empenho em deslindar alegorias

de modo a representar cenários paródicos que comuniquem sentido, ou que enunciem algum posicionamento sobre o tema abordado, sofre demasiado esmorecimento nos “bestialógico-pantagruélicos” de Bernardo Guimarães.

Poemas tais quais “Mote estrambótico” e “Disparates rimados” têm reputação consumada como âmbito isento de propósitos satíricos, satisfeitos com a própria impertinência cômico-sonora e com os efeitos imagéticos de seus desatinos. Duda Machado (2010, p. 19) considera-os “um jogo radical de *nonsense*”, enquanto Paulo Franchetti (1987, p. 13) reputa-os uma “espécie de escrita automática *avant la lettre*”. Há, contudo, dentre o acervo bestialógico de Bernardo Guimarães, elementos que proporcionam ao leitor atencioso entrever, brevemente, frestas de sentido e paródia nesta espessa parede de absurdos.

Mais exatamente, poemas como “Soneto” e “Lembranças do nosso amor” resguardam o que Duda Machado (2010, p. 22) designa “a suspeita da paródia” em Bernardo Guimarães, cujos versos voltam-se sobremaneira a criticar e satirizar outros estilos e gêneros literários, conquanto recobertos por numerosas camadas de incongruência e *nonsense* a simular ausência de desígnio e sentido. Vejamos o caso de “Soneto”:

Eu vi dos polos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos bulções ariscos,
Devorando em silêncio a mão do fado!

Quatro fatias de tufão gelado
Figuravam da mesa entre os petiscos;
E, envolto em manto de fatais rabiscos,
Campeava um sofisma ensanguentado!

— “Quem és, que assim me cercas de episódios?”
Lhe perguntei, com voz de silogismo,
Brandindo um acho de trovões serôdios.

— “Eu sou” – me disse –, “aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúreos ódios
Nas trevas sepultei de um solecismo...
(GUIMARÃES, 2010, p. 156-157)

Nesse soneto, Duda Machado (2010, p. 25) identifica, mediante paralelos reconhecíveis, uma paródia ao estilo do poeta francês Victor Hugo

(1802-1885), evidenciada por seu aspecto proto-condoreiro visionário – a revelação do gigante alado no primeiro verso –, pelo desafio a essa figura misteriosa – envolta em mantos e questionada – e por seu fecho retumbante, costumeiro remate genérico da grandiloquência prosopopeica. Guiado sempre pelo *nonsense*, o soneto, datado de 1845, não ridiculariza a poesia condoreira em si, ainda a décadas por vir, mas consolida uma depreciação zombeteira de atitudes poéticas engajadas, tidas por inspiradoras e edificantes, frutos dos hinos à liberdade republicana suscitados pelas Revoluções francesas de 1789 e 1830. Essa atitude poética caracteriza sobretudo a reputação do jovem Victor Hugo (1987, p. 135, grifo do autor), para quem o “Romantismo, mal definido tantas vezes, não existe [...], se não for encarado pelo seu lado *militante*”, mas adequa-se, do mesmo modo, a Luiz Gama.

2 O (des)encanto romântico e a (im)possibilidade da Musa

Independentemente do semblante espirituoso, praguejador ou militante evidenciado pelos poetas nas assíduas simetrias temáticas de suas sátiras, estas dialogam com o Romantismo, conforme o que testemunhamos até o momento, um tanto superficialmente. Isto é, versos que cantam o obscuro, o banal e o bestialógico amiúde aludem à poética romântica de modo a caçar de suas fórmulas estereotipadas, de seus recursos linguísticos, das metáforas, da grandiloquência, bem como do temperamento volátil e sublime atribuído a seus ingênuos vates. Malgrado os sentimentos dispensados a esses clichês, o que tanto a sátira de Luiz Gama quanto a de Bernardo Guimarães carregam em si é a essência mais abrangente do Romantismo enquanto visão de mundo, uma assimilação da conjuntura existencial de meados do século XIX provocada por intensas transformações socioculturais.

Definir o Romantismo como “visão de mundo” significa ampliar sua conceituação para além das fronteiras da arte e da literatura e adentrar suas implicações culturais e políticas. Foi dessa forma que Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 26) interpelaram a ideia em *Revolta e melancolia*, obra na qual o Romantismo é concebido como *Weltanschauung* – a visão de mundo –, uma estrutura mental coletiva que abrange todo o panteão do conhecimento humano, representado na filosofia, na economia, na teologia, na sociologia etc. Ao reconhecerem a vasta atuação cultural do Romantismo, movimento recheado de ambiguidades e incongruências, cujas múltiplas facetas tornam seu mapeamento complexo – especialmente

no espectro político, no qual encontra adeptos em todos os campos –, os autores adotaram esse enfoque abrangente como solução para abrigar tal “variedade tumultuosa” sob uma “fonte luminosa comum”.

Essa luz comum que ilumina a todo pensamento romântico é, segundo Löwy e Sayre (2015, p. 40), a crítica da modernidade e da civilização capitalista, as quais são desafiadas em nome de valores e ideais associados ao passado. É importante constatar que o termo “modernidade” diz respeito a um fenômeno civilizatório mais amplo, relacionado às transformações efetivadas pela Revolução Industrial e pela economia de mercado em meados do século XVIII, e caracterizado pelo “espírito do cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, [e] a dominação burocrática” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 40), inseparáveis do capitalismo. Trata-se, de maneira geral, de uma reação a um sentimento de perda, uma crítica moderna à modernidade. Logo, o ponto central que une o pensamento romântico é a recusa dessa nova estruturação do mundo e seu impacto nas relações sociais: a já mencionada industrialização e o rápido desenvolvimento da ciência, o trabalho “livre” e sua divisão, além da secularização e da urbanização, que fragilizam as tradições e os laços humanos.

Servindo-se de uma citação do escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855), Löwy e Sayre (2015, p. 38, grifo dos autores) assim estabelecem sua imagem do Romantismo: “Pode-se dizer que desde a sua origem o Romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’”¹⁰. É por meio dessa dupla luz que o Romantismo se manifesta nas artes e nas ciências, um sentimento impotente de insubordinação contra a locomotiva do progresso capitalista.

Em que pese essa eficiente resolução, definir o Romantismo é, historicamente, nas palavras do filósofo Isaiah Berlin (2015, p. 23), um esforço “confuso e perigoso, no qual muitos já perderam, eu não diria os sentidos, mas pelo menos o senso de direção”. Críticas à modernidade podem ser proferidas de numerosas maneiras, sob múltiplos pontos de vista e variadas gradações. Já em meados de século XIX, o poeta francês Alfred de Musset (1810-1857) anunciava sua exasperação com o termo “Romantismo”, uma “palavra tão bonita que nos parece uma lástima que

¹⁰ “Minha única estrela é morta, – e meu alaúde / Constelado traz o Sol negro da Melancolia.” (NERVAL apud KAWANO, 2013, p. 509). Trecho do poema “El desdichado” de Nerval, parte da obra *Les Filles du feu*, publicada em 1854.

não signifi[que] nada” (MUSSET, 1987, p. 151). Para Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), já em sua fase classicista, o Romantismo era associado a “poetas tresloucados” e “reacionários católicos”, enquanto o diplomata alemão Friedrich von Gentz (1764-1832) o considerava uma “ameaça de esquerda”, revolucionário, inimigo da tradição e do passado (BERLIN, 2015, p. 40). Tais antagonismos políticos revelam apenas uma dentre as muitas oposições românticas de rompimento para com a modernidade, conforme as delinea o filósofo alemão Rüdiger Safranski:

O espírito romântico tem muitas formas, é musical, tentador e atraente, ama a distância do futuro e do passado, as surpresas do cotidiano, os extremos, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão. Não permanece igual a si mesmo, é modificador e contraditório, ansioso e cínico, apaixonado pelo incompreensível e popular, irônico e disperso, *narcisista e social*, amante da forma e do seu dissolvimento. (SAFRANSKI, 2010, p. 17, grifo nosso)

Para nossos propósitos, o mais interessante atributo paradoxal do “espírito romântico” é o amor “pela distância do futuro e do passado”, dentre os quais o mais informalmente difundido é o amor pelo passado, a nostalgia romântica por Édens, Idades de Ouro, e o renovado fascínio pelo medievo, com suas ruínas góticas, castelos decadentes, lendas populares e valores perdidos. Obra emblemática para a consolidação destes valores nostálgicos, *Ossian* (1760), do poeta escocês James Macpherson (1736-1796), com seu “senso da natureza, a descoberta das montanhas e do encanto dos mundos exóticos, o entusiasmo pela poesia popular” (CARPEAUX, 2008, p. 962), suscitou no público leitor anseios por mistérios imemoriais.

No entanto, tal como as mistificações de Macpherson – que ao conceber o bardo Ossian dissimulou seu próprio talento –, os passados que encantam e assombram o pensamento romântico são fabulações criativas.

A visão romântica toma um momento do passado real, no qual as características funestas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos sufocados por ela ainda existiam, e moldam-no como encarnação das aspirações românticas. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44)

São épocas fabricadas que, mesmo quando fundadas sob a intenção da verossimilhança histórica, portam projeções de valores contemporâneos ao ideal romântico.

Os sonhos de um passado ideal podem, contudo, tornar-se a luta pelo futuro ansiado; as aspirações românticas também denotam o amor pelo “distante futuro”, a partir do qual o Romantismo alemão, inicialmente, projetou seu impulso filosófico para o retorno à natureza e à vida autêntica. A manufatura do futuro tem por base o passado, isto é, a evocação do passado inspira a idealização da sociedade vindoura e a nostalgia faz-se utopia. Esse poetizar da sociedade, que abastece os impulsos nostálgicos e utópicos do pensamento romântico, é denominado por Löwy e Sayre (2015, p. 55) como “estratégia [...] de reencantamento do mundo” e consiste no recurso ao sobrenatural, ao mitológico, ao fantástico e ao onírico para revitalizar a existência moderna.

Aqui reencontramos Bernardo Guimarães e Luiz Gama, dois jovens poetas inseridos, nas décadas de 1850 e 1860, em um contexto de esgotamento do ideal nostálgico indianista, a acompanhar os primeiros afluxos do progresso capitalista que começam a se fazer sentir no Brasil, com toda a morosidade adaptacional que um antiquado império escravocrata pode oferecer a empreendimentos de industrialização, urbanização e trabalho livre. Não obstante, embora Bernardo Guimarães e, sobretudo, Luiz Gama não integrassem a alta burguesia e fossem desprovidos de capital financeiro, ambos foram profissionais liberais. O primeiro, professor e juiz, o segundo, advogado, ambos jornalistas, e como tal aptos a sentir e observar as mudanças causadas pela ideologia capitalista nas pequenas ilhas urbanas de um país essencialmente servil e agrário.

Consoante ao que nos foi possível observar até o momento, coincidências abundam na disposição de ambos os poetas para comunicar suas inquietações relativas a essas mudanças: naturalmente, serviram-se de suas competências poéticas, cujos frutos resultaram semelhantes não somente no que tange a pormenores, como os contornos gerais dos enredos, os valores estéticos e o conteúdo temático, mas no fato de terem sido escritos quase simultaneamente; “Dilúvio de papel” data de 1859, mesmo ano da publicação de “Arreda que lá vai um vate!” e “A um vate enciclopédico” em *Primeiras trovas burlucas de Getulino*. O argumento satírico desses três poemas corresponde a um amadurecimento romântico, consciente das condições e das perspectivas que envolvem sua própria existência, e conduzido pela angústia em lidar com o presente.

O primeiro deses argumentos é delineado em “Dilúvio de papel”, de Bernardo Guimarães, um longo poema épico-satírico dividido em onze partes, que traz já em seu subtítulo – “sonho de um jornalista poeta” – o fundamento dos atritos que se desenvolvem entre a Musa e o poeta. Pois que, cativo de sua ocupação profana, pautada na conversão de prosa fria em dinheiro, o jornalista-poeta acha-se em desencanto, tendo há muito abandonado a lira e a devoção à poesia. O leitor é introduzido ao poema *in finis res*, com o verso inicial anunciando, desde já, que o relato por vir não passa de um sonho, um “sonho horrível” (GUIMARÃES, 2010, p. 115-116) sobre um cataclismo que destrói o mundo, do qual o poeta acaba de acordar sobressaltado e procede a nos antecipar imagens de destruição e caos. É a segunda parte que enceta a narrativa, remontando o dia tranquilo do jornalista-poeta, ao pé de uma colina a passear, afastado das turbas, da poeira e da “lôbrega espelunca” onde, cercado de papel, passa os dias a trabalhar.

Nesse sereno perambular o poeta divisa, à distância, a imagem de uma bela mulher, engrinaldada de louros, a empunhar uma harpa de ouro, mas a toma inicialmente por uma estátua tombada de algum pedestal, engano denunciador da nova importância da Musa em sua vida. Por fim reconhecida, a Musa endereça ao jornalista-poeta cantos de repreensão, que compreendem toda a terceira parte do poema:

Que vejo? junto a meu lado
Um desertor do Parnaso,
Que da lira, que doei-lhe
Faz hoje tão pouco caso,

Que a deixa pendurada numa brenha,
Como se fora rude pau de lenha?!
Pobre infeliz; em vão lhe acendi n'alma,
De santa inspiração o facho ardente;
Em vão da glória lhe acenei co'a palma,
A nada se moveu esse indolente,
E de tudo sorriu-se indiferente.
(GUIMARÃES, 2010, p. 118)

Alterada em sua fúria, a Musa cobra explicações ao jornalista-poeta por seu abandono, pelo desrespeito e violação do sagrado lírico, por deixar de ouvir as “vozes / Destes bosques, que te falam” (GUIMARÃES, 2010, p. 120), por não mais apreciar o murmurar das fontes, o rugir do arvoredo e a sabedoria

da brisa. Mesmo abalado pelo severo interpelar, o poeta ingenuamente se expressa com sinceridade, mas seus versos ecoam, ao invés, os desaforos de uma gafe petulante, resposta que contempla a quinta parte do poema:

Volta aos teus montes; vai volver teus dias
Lá nos teus bosques, o rumor perene,
De que povoa as sombras encantadas
A límpida Hipocrene.

[...]

Esse ofício, que ensinas, já não presta;
Vai tocar tua lira em outras partes;
Que aqui nestas paragens só têm voga
Comércio, indústria e artes.

Não tem aras a musa – a lira e o louro
Já andam por aí de pó cobertos
Quais vãos troféus de um túmulo esquecido
Em meio dos desertos.

Ó minha casta, e desditosa musa,
Da civilização não estás ao nível;
Com pesar eu to digo – nada vales
Tu hoje és impossível.
(GUIMARÃES, 2010, p. 123-125)

Estas estrofes são emblemáticas de uma percepção desencantada do mundo e da poesia, pronunciadas com a nuance cínica de uma afronta: que a Musa retorne, caso indesejada ou incapaz de se adaptar ao império do comércio e da indústria, à fonte Hipocrene, lar das musas no sagrado monte Hélicon, cuja nascente brotou de um golpe do Pégaso, e enfrente sua própria impossibilidade. A nostalgia, ainda veremos, é sutil na brutal honestidade do jornalista-poeta, resignado a um mundo em que “buscar palmas”, “reais presentes” e envergar coroas “não de estéril louro”, mas “de maciças, / Brilhantes folhas de ouro” (GUIMARÃES, 2010, p. 124), justificam a totalidade da arte, reles mercadoria, mero degrau na escada da ascensão social e financeira.

A leveza espirituosa desta confabulação entre a Musa e o jornalista-poeta, guiada por chistes aborrecidos e insultos, cede espaço, a partir

da sexta parte, à maldição e ao cataclismo anunciado. A enxurrada de jornais que começa a abarrotar as casas e inundar as ruas inicia a ação que alterna entre fuga desesperada e bufonaria, com o poeta a versar seus épicos duelos travados, a golpes de bengala, contra ondas de “Mercantis, Correios e Jornais, / De Ecos do Sul, do Norte, de Revista, / De Diários, de Constitucionais [...] / De Correios de todos os países” (GUIMARÃES, 2010, p. 130), castigo irônico da Musa que o compele a castigar e ser castigado pelos impressos de “Insulsa e fria prosa”.

Cresce, todavia, a tensão conforme o papel acumulado submerge casas, colinas e montes, e o poeta mantém-se com esforço à superfície; em meio à confusão ele enxerga a Musa, serena, a bordo de bizarra embarcação – “Era-lhe o barco a concha mosqueada / De tartaruga enorme, / Com engenhoso esmero trabalhada / De lavor preciosa e multiforme” (GUIMARÃES, 2010, p. 136) –, do alto da qual ela lhe rejeita os apelos por perdão e ignora os socorros. Próximo do clímax, na décima parte do poema, o jornalista-poeta trama sua vingança:

“Pois bem!... já que esperança alguma temos,
O mundo, e eu com ele, acabaremos,
Mas não por esta sorte;
Morrerei; mas também tu morrerás,
Ó ninfa desalmada,
Porém um outro gênero de morte
Comigo sofrerás:
A mim e a ti verás,
E a toda tua infanda papelada
Reduzidos a pó, a cinza, a nada!”
(GUIMARÃES, 2010, p. 139)

Graças à caixa de fósforos que trazia em seu bolso – fósforo tão exaltado na poesia de Luiz Gama –, o poeta inicia um formidável incêndio que se espalha rapidamente pelo dilúvio de papel, e na iminência de sufocar na fumaça e se consumir em chamas, inicia-se a décima primeira parte, onde um breve dístico desperta o poeta e põe fim ao sonho e ao poema. Esse homicídio-suicídio por parte do jornalista-poeta, verdadeiro anti-herói, toma a forma de uma parábola moralista, uma advertência sobre os riscos do desencanto e seu efeito destrutivo e desolador. Duda Machado, com enfoque nos aspectos formais do texto, identifica em “Dilúvio de papel” as

marcas de um conflito de Bernardo Guimarães com as proporções estilísticas neoclássicas, as quais tencionou parodiar, mas terminou por adotá-las, inadvertidamente, em recaídas não-irônicas. Semelhante tensão “infiltra-se em sua lírica, retirando-lhe a integridade romântica, e oferece resistência às investidas paródicas da poesia humorístico-satírica” (MACHADO, 2010, p. 16). A integridade romântica persiste, contudo, sob as camadas de cinismo e chacota, na mais ampla visão de mundo do poeta, na melancolia e na nostalgia que seus versos emanam, retratando esse novo mundo de comércio como estéril e vazio de encanto, em constante guerra com o sublime poético, e cujo destino lamentável lhe desperta, tão somente, soturna resignação.

Se o poeta de Bernardo Guimarães é hoje jornalista, um homem moderno desencantado com a impossibilidade da Musa, o de Luiz Gama também o é; mas trata-se de um poeta que carrega em si uma doentia obsessão pelo reencanto do mundo, por um ato que faça a poesia possível novamente. Infelizmente, no entender do autor de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, as estratégias de reencantamento intentadas na modernidade só lograram produzir, até o momento, frívola erudição poética.

Os poemas “A um vate enciclopédico” e “Arreda que lá vai um vate!” satirizam os aspirantes do Parnaso, no caso, os titulares vates, cujas composições solenes e pedantes ecoam descabidos elitismo e alienação. A apresentação dos vates é, como de praxe na sátira de Luiz Gama, envolta em exageros cômicos e suntuoso sarcasmo. Em “A um vate enciclopédico” este surge “Qual cratera lançando lava ardente, / De Pompéia tragando a pobre gente, / Novo Aníbal os mares agitando, / Arbustos e penedos derrubando”, e portando admirável currículo: “É Doutor em ciências sociais, / Conhece toda casta de animais; [...] // E nos fastos da grã-filosofia / Diz tais cousas que as carnes arrepia!” (GAMA, 2000, p. 83-84). Crédulo em sua erudição e dotado de resoluta imposição vulcânica, o vate procura atalhos para o sublime poético, e agarra-se a Pégaso para invadir o Parnaso:

E, invadindo as *baias* do Parnaso
 O lugar conquistou do tal Pégaso!
 A sabença nos *cascos* se lhe aninha,
 É por todos chamado – o Dom Fuinha;
 E da torva montanha da cachola
 Pende a velha e sediça c’raminhola!

Um taul que encarou o tal portento,
Afirma que o coitado era jumento;
E querendo provar o que dizia,
Mostrava uma castrada poesia:
D’asneiras enxurrada furibunda
Onde o erro falaz superabunda:
Era prosa sediça, mui safada
Asneira sobre asneira amontoada!
E no fim da maçante frioleira
A firma do grã-vate – baboseira.
(GAMA, 2000, p. 84, grifo do autor)

Semelhante imagem do poeta arrogante e prolixo, que se agarra a Pégaso para alcançar as glórias do Parnaso, é utilizada em “Arreda que lá vai um vate!”:

Quis um pobre sandeu apatetado
Sobre as grimpas guindar-se do Parnaso;
Empunha uma bandurra desmanchada,
E nas ancas se encaixa o Pégaso.

Às crinas se aferrando, como doudo,
No bandulho do bruto as pernas cerra:
Manquejando na prosa, em verso rengo,
Ufanoso da glória exclama e berra:

Ao Parnaso! Ao Parnaso subir quero!
(GAMA, 2000, p. 40)

Ambos os vates não resistem ao voo, um é levado ao manicômio, outro é derrubado na lama pelo Pégaso. O motivo se deve, como podemos observar, aos temas e à execução de sua “castrada poesia”, vagamente definida como “asneira” e “baboseira”, mas cuja efetiva infração é desvendada pela palavra “frioleira”. É na voz do vate de “Arreda que lá vai um vate!”, a declamar enquanto mantém-se agarrado ao Pégaso, que alguns exemplos de frioleira são listados: “Os gatos mostrarei fugindo aos ratos, / Vistosos frutos em arbusto peço; / Jumentos a voar, touros cantando, / E grandes tubarões nadando em seco!” (GAMA, 2000, p. 40-41). O fato de Luiz Gama, mediante o enunciador satírico desses poemas, destinar ambos os vates ao manicômio e à lama, sugere seu menosprezo pelas frioleiras,

as quais considera inócuas fabulações disparatadas, e prenunciam sua insatisfação com a poesia absorta da realidade, alheia ao mundo da qual irrompe, e desrespeitosa com os que ainda sofrem nele. Pois que, somada à manifesta atitude engajada de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, essa profunda aversão às frioleiras deve-se à percepção, por parte do poeta, de estas simbolizarem uma árida estilística de débil função. Rejeitadas pelo Parnaso, não basta às frioleiras dos vates a tintura fantástica para atingir o sublime, pois seu único caminho, no mundo moderno, envolve um reencantamento utópico, que contemple o mundo como objeto.

Nessa conformidade, os dois poetas mostraram-se capazes, ainda outra vez, de chegar a conclusões opostas partindo de premissas temáticas e contextuais idênticas. A questão da Musa impossível trouxe à tona comentários de ambos que, se porventura tivessem um ao outro como alvo deliberado, dariam pretexto a controvérsias. Afinal, bem como Bernardo Guimarães, como vimos anteriormente, leva seu soneto proto-condoreiro victor-huguiano aos mais absurdos extremos de sua lógica, expondo sua altanaria doutrinação ao ridículo, Luiz Gama declara o *nonsense* reles frioleira, uma poesia esterilizada pelo desencanto, recurso desesperado de ascensão sublime para os abandonados pela Musa.

Evidentemente, o reencantamento utópico esboçado na atitude engajada de Luiz Gama, guiado por uma beleza mais comprometida com o mundo e com a mudança social – questão sensível e de potência afetiva para um homem negro e republicano nativo de uma monarquia escravocrata –, não é hostil ao devaneio e ao sublime poético, como atestam não somente sátiras pantagruélicas como “Os glutões”, mas a presença de verdadeiras procissões de êxtase dionisíaco (Cf. “Lá vai verso!”) em *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. Da mesma forma, o próprio Bernardo Guimarães mostrou-se por vezes impaciente, como vimos em estrofes do poema dedicado ao nariz, ao se defrontar com os “exageros” do gênio romântico; ademais, a nostalgia que distinguimos nos versos de “Dilúvio de papel” não expressa um desejo idealizado de retorno a uma idade de ouro primordial ou semelhantes fabricações reacionárias, mas profere um mais sutil e penetrante sentimento de perda e desamparo.

Malgrado fossem conterrâneos durante a década de 1850, é improvável que Luiz Gama e Bernardo Guimarães tenham se conhecido pessoalmente, ou mesmo lido um ao outro, nesse período. Seus hipotéticos debates, caso um encontro se desse, evidenciariam as afinidades e divergências que, em

simetria complementar, elaboram o Romantismo como visão de mundo. A nostalgia do jornalista-poeta, torturado pela musa, a princípio indiferente à deserção que cometeu, mas ao fim remoído de remorsos; e o interesse utópico dos vates agarrados a Pégaso, cujas frioleiras denunciam o apetite por um reencantamento a qualquer custo, ilustram as profundas transformações sofridas pelo poeta na modernidade. Aqui, lhes resta a crítica moderna a essa modernidade, rir da própria fissura que altera as relações entre arte e mundo, a qual nos permite compreender mais intimamente, às custas da poesia romântica, os dilemas que assombram aqueles que a conjuram.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, E. *Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. 3 ed. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 2008. v. 2.
- FERREIRA, L. F. Luiz Gama, o primeiro poeta afro-brasileiro. In: FERREIRA, L. F. (org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 37-47.
- FRANCHETTI, P. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*, Campinas, v. 7, p. 7-17, 1987.
- GAMA, L. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, L. F. (org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 199-203.
- GAMA, L. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- GUIMARÃES, B. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010.
- HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. *Para que todos entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 5.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. v. IV.
- HERÓDOTO. *História*. Tradução José B. Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1.
- HOFFMANN, V. V. *From Gluttony to Enlightenment: The World of Taste in Early Modern Europe*. Chicago: University of Illinois Press, 2016.
- HORÁCIO. Arte poética: epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 55-70.
- HUGO, V. Prefácios às poesias. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 130-135.
- KAWANO, M. Gérard de Nerval: poesia e memória. *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 12/13, p. 508-524, 2013.
- LIMA, L. C. Bernardo Guimarães e o cânone. In: LIMA, L. C. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 239-252.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, D. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. In: GUIMARÃES, B. *Elixir do pajé*: poemas de humor, sátira e escatologia. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-57.
- MARTINS, H. Luiz Gama e a consciência negra na literatura. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 17, p. 87-97, 1996.
- MATOS, G de. *Poemas atribuídos*: Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 1.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MUSSET, A de. Cartas de Dupuis e Cotonet. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 150-153.

QUINTILIANO, M. F. *Instituição oratória*. Tradução Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. t. IV.

RAMOS, P. E. da S. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RICUPERO, B. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, J. R. da. *Luis Gama e suas poesias satíricas*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

STENDHAL, H-M. B. Sobre a literatura e o estilo. In: LOBO, L. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 144-146.



A miséria da vida e a miséria da forma: uma análise das críticas de Álvaro Lins a Jorge Amado

Misery of Life, Misery of Form: An Analysis on Álvaro Lins' Critics to Jorge Amado

José Roberto de Luna Filho

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco / Brasil

joserobertodelunafilho@outlook.com

<http://orcid.org/0000-0001-7045-7434>

Eduardo Cesar Maia

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco / Brasil

eduardo.ferreirafo@ufpe.br

<http://orcid.org/0000-0002-2804-6030>

Resumo: Neste trabalho, afirma-se que a visão de mundo vinculada à tradição humanista, depreendida das críticas de Álvaro Lins a Jorge Amado, traz tanto importantes contribuições para as modernas reflexões a respeito do Romance de 1930, quanto grandes possibilidades de repensar a importância dessa perspectiva crítica para o pensamento contemporâneo. Analisam-se os seguintes elementos: 1) a tentativa de pensar o texto em conformidade com o projeto literário do autor; 2) o tom jornalístico e personalista, que permite o contato com o leitor comum; 3) a visão da literatura como forma de conhecimento e inteligibilidade. Conclui-se que a crítica de Lins propõe uma valiosa reflexão a respeito do papel da literatura diante das questões sociais de seu tempo, pois, para ele, sem uma reflexão profunda sobre a forma, toda boa intenção política pode se perder.

Palavras-chave: Álvaro Lins; Jorge Amado; Humanismo; Crítica de rodapé.

Abstract: In this work, it is argued that there is a humanist perspective in Álvaro Lins' critics to Jorge Amado's fiction which brings great contributions to modern reflections on the Novel of 1930 and to the contemporary literary criticism. Here are analyzed three subjects of the texts signed by the newspaper pagebottom's critic: 1) the attempt to think the literary form according to the author's aesthetic project; 2) the personalism, which makes a more direct contact with the common reader; 3) the perspective of fiction as a form of knowledge. Those judgments leads to that conclusion: Lins' literary criticism propose a valuable reflection on a possible contribution of the fiction to social problems. According

to him, it is not enough the writer having good political ideas and intentions without a having a literary form to express it, because all effort may result null.

Keywords: Álvaro Lins; Jorge Amado; Humanism; newspaper pagebottom criticism.

Introdução

Dois momentos, duas polêmicas. 1930: críticos e escritores digladiavam em torno da missão da literatura. Deveria ela ser intimista, prazer pelo prazer, arte pela arte, torre de marfim? Ou deveria ser ela engajada, coletiva, apegada radicalmente ao real, antena das misérias sociais dos que não têm voz? 1950: críticos digladiavam a respeito da própria crítica e de sua função: deveria ela especializar-se? Ligar-se à academia? A uma formação rigorosa nos estudos literários? Ou deveria ela manter-se personalista, impressionista, ensaística, amiga dos rodapés dos jornais? Ambos os debates animaram o século 20 brasileiro; cremos, porém, que eles não estão concluídos. Melhor dizendo: esses debates não estão e não podem ser concluídos. Estão (ou estavam, há até pouco tempo), no máximo, esquecidos. Deixamos de lado as lides do passado, quando deveríamos avaliar criticamente suas contribuições.

Ao analisarmos as críticas de Álvaro Lins (1912-1970) a Jorge Amado (1912-2001), inserimos, a um só tempo, nossa discussão nos dois debates supracitados: afinal, consideramos que um crítico de rodapé tenha contribuições a fazer ao pensamento acadêmico contemporâneo no que diz respeito à missão da literatura engajada, sendo esta a principal polêmica da década de 1930. Adiantamos, porém, que não pretendemos aqui tomar um lado dentre as dicotomias mencionadas. Ao contrário: os escritos do crítico caruaruense, segundo argumentaremos, permite que fuçamos a elas; daí a sua importância. A visão que possui Álvaro Lins da crítica e da literatura (em particular, da literatura realizada por Jorge Amado) alinha-se a uma tradição de pensamento humanista¹, cujos valores, singulares, ultrapassam

¹ A menção a uma tradição humanista, por certo, pode gerar problemas, haja vista o desgaste que o termo sofreu ao longo da história. Referimo-nos, no entanto, à visão humanista recuperada no século XX por filósofos e críticos como Ernesto Grassi (1993) e Antoine Compagnon (2011), que não reconhecem nessa tradição ideais ingênuos muitas vezes atribuídos a ela, a exemplo da crença na completa autonomia do sujeito. Nesse sentido, o

várias falsas polêmicas advindas da polarização cega e de falsas disjunções. Esses valores são: 1) visão da literatura como forma de conhecimento; 2) defesa do caráter interdisciplinar da crítica literária; 3) reconhecimento do caráter central da individualidade da experiência humana.

Escolhemos o estudo sobre o romancista baiano por três motivos principais: pois, embora o crítico tenha focado em poucos romances, principalmente *Terras do sem-fim* (1943) e *Jubiabá* (1937), elabora juízos que repensam todo o projeto literário de Jorge Amado; porque este escritor tem ganhado mais relevo na crítica acadêmica atual, sobretudo por sua grande afinidade com os Estudos Culturais/pós-coloniais, uma vez que suas obras põem em evidência problemas sociais da perspectiva dos oprimidos; em razão de ser uma crítica escrita “no calor do momento”, contexto similar à crítica hegemônica atual, que se tem cada vez mais ocupado de escritores contemporâneos cujos livros analisam questões relativas a minorias políticas; ou seja, serem os contextos de produção similares (isto é, por serem críticas produzidas “no calor da hora”, sobre temas em voga) torna ainda mais importante a avaliação do que produziu aquele que Carlos Drummond de Andrade (1970) chamou imperador da crítica de rodapé.

1 Jorge Amado e o Romance de 1930

Jorge Amado é indubitavelmente uma das figuras mais importantes da década de 1930 brasileira, tanto no âmbito político quanto na vida literária e cultural. Teve uma atuação impressionante como escritor, crítico literário e ativista político-ideológico. E começou muito cedo: já aos 18 anos estabelecia contato com vários nomes importantes do período. Para que se tenha uma ideia de seu trânsito entre a intelectualidade brasileira, foi ele um dos responsáveis pela publicação de *Caetés* (1933), romance cuja devolução do manuscrito, por causa da demora de sua publicação por parte da editora Schmidt, havia sido solicitada por Graciliano Ramos. Em conluio

Humanismo é uma tradição que engloba pensadores que defendem a individualidade da experiência humana e a necessidade de constante atualização das formas de interpretar o mundo, pois a realidade está e constante mutação. Esses valores estão presentes na crítica de rodapé, à qual Álvaro Lins pertenceu, e são reconhecidos por João Cezar de Castro Rocha (2011), quando este autor discute as discordâncias de Afrânio Coutinho ao legado do crítico caruaruense. Assim, é possível pensar a menção ao “Humanismo” como menção também aos valores defendidos pelos críticos de rodapé.

com Heloísa Ramos, Jorge conseguiu enganar o escritor e levar de volta o manuscrito à editora (MORAES, 2013). Mesmo que talvez tenha algo de anedótico nessa história, o fato de Jorge Amado ter sido intermediário de Schmidt já é suficiente para demonstrar sua atuação intensa no meio literário. Além disso, ele escreveu uma das primeiras resenhas desse livro, publicado em fevereiro de 1934 na *Revista Literária*, do Rio de Janeiro². À época da publicação, ele possuía apenas 21 anos.

Daí em diante, sua atuação na vida cultural brasileira só aumentou, sobretudo como intelectual engajado. Era nome de vanguarda do Partido Comunista Brasileiro no cenário artístico, sendo, talvez, o primeiro a pensar, no Brasil, de maneira mais sistemática, uma maneira de transpor ao romance a visão marxista de mundo. Objetivava abolir a individualidade dos personagens e, retomando *O cortiço*, colocar como protagonista elementos coletivos, como a pensão de *Suor*. Ademais, tematizava de modo explícito a ideologia comunista, muitas vezes colocando como solução aos dramas de seus personagens a adesão à causa proletária. Bem, esses eram seus objetivos. Se eles foram alcançados, discutiremos adiante.

Ao lado de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, encabeçou o movimento do Romance de 1930, que se contrapunha tanto à visão estetizante e neófito de arte da Semana de 1922, como à visão intimista advinda de escritores da mesma época (alguns identificados com o integralismo), tais como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria e Cornélio Penna. Nesse sentido, atuou junto a diversas revistas literária, como a *Dom Casmurro*, no intuito de polemizar e refletir a respeito da missão que a arte deve possuir frente à modernidade capitalista. Em resumo, a importância de Jorge Amado está posta: é reconhecido nacional e internacionalmente, sendo um dos escritores brasileiros mais celebrados e lidos no exterior.

2 Álvaro Lins e a crítica de rodapé

É bem conhecida a batalha travada entre crítica de rodapé e crítica acadêmica, que pode ser personificada nas figuras de Álvaro Lins e Afrânio Coutinho. Este, havendo voltado dos Estados Unidos, iniciou sua cruzada pela implantação de um ensino superior em Literatura, que legaria às letras

² O texto pode ser encontrado na edição especial de *Caetés* (2013), organizada por Elizabeth Ramos e Erwin Torralbo.

nacionais os avanços das modernas correntes da teoria literária; à época, isso significava enxertar em terreno brasileiro os preceitos do *New Criticism*. Isso seria um avanço, para ele, pois retiraria a crítica literária das mãos de uma abordagem impressionista, sem rigor, amadora etc. Bem, não é preciso dizer que a crítica acadêmica conseguiu se impor como padrão, mas ela trouxe consigo um profundo preconceito direcionado à crítica do passado, como se dela nada pudesse ser aproveitado³.

Dessa forma, acompanhamos João Cezar de Castro Rocha, que, em seu *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* (2011), através de profunda pesquisa historiográfica e vivaz reflexão acadêmica, demonstrou haver algumas questões nesse debate que foram esquecidas (ou ignoradas) pela crítica contemporânea. Vamos a eles: 1) crítica literária de rodapé não implica falta de rigor, ou mesmo amadorismo. Na verdade, implica um estilo de crítica que pode dialogar com o leitor comum, sendo capaz de trazer, com hábil comunicação, reflexões importantes e diversas a respeito das obras resenhadas, além de inserir a discussão literária em meios aos assuntos gerais de interesse jornalístico, deixando patente a relação literatura-mundo para os leitores. O melhor exemplo disso talvez seja o ensaio *Ficção e confissão* (2006), publicado inicialmente em 1945, quando Antonio Candido fazia ainda parte da crítica de rodapé. Tal estudo é até hoje um clássico, sendo leitura indispensável na fortuna crítica de Graciliano Ramos. 2) Não houve, de fato, uma “vitória” da crítica acadêmica sobre o rodapé. Afinal, a crítica de rodapé só foi perdendo importância conforme foram mudando tanto as mídias jornalísticas como sua linguagem⁴, de maneira que aquele

³ Para uma perspectiva distinta à que aqui defendemos, remetemos o leitor ao trabalho de Flora Süssekind (1993). Neste ensaio, a autora desenvolve linha de raciocínio bastante próxima à de Afrânio Coutinho, ao considerar que a institucionalização dos estudos literários no Brasil correspondeu a uma ruptura profunda com tudo o que era feito anteriormente, sem o que não seria possível o desenvolvimento da nossa crítica. Ela diz, por exemplo, que o objetivo de Afrânio Coutinho era o de “[...] substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então nas mãos de não-especialistas” (SÜSSEKIND, 1993, p. 20); e que o pensamento crítico acadêmico acabou com o “‘falar sobre tudo’, o anedotário e o personalismo característicos de parte da crítica literária de jornal” (p. 18).

⁴ Como também comenta João Cezar de Castro Rocha (2011), o período do desaparecimento da crítica de rodapé foi marcado por uma mudança de hegemonia cultural: trocamos a França pelos Estados Unidos. Assim, o jornalismo, assim como a crítica literária, passou a adotar o modelo de jornalismo ianque.

formato de texto deixou de ser conveniente. Além disso, demorou muito até que os cursos universitários de literatura chegassem à forma como os conhecemos hoje (só na década de 1970 isso foi realizado). 3) ademais não houve apenas progressos com a implantação da crítica universitária. Afinal, há valores da antiga crítica que foram perdidos e, ainda hoje, fazem falta no debate público. Falemos deles.

A crítica de Álvaro Lins, assim como a crítica de rodapé em geral, era capaz de se adaptar ao público não especializado e ao suporte de veiculação do texto, os jornais. Sua linguagem e metodologia de análise eram adequadas aos objetivos textuais da comunicação jornalística: trazer ao leitor comum o que se estava publicando naquele momento e o que se poderia esperar daqueles textos. Além disso, a abordagem, personalista, retirava do livro a necessária ênfase em algum tipo de escola ou de alguma teoria. Sim, o crítico caruaruense possuía seus pressupostos. Mas a crítica de rodapé permitia que esses pressupostos fossem singulares. Nesse sentido, havia a maior possibilidade de divergência analítica entre os vários textos que circulavam nos jornais e revistas literárias. Ou seja, o objetivo era também o de demonstrar ao leitor o que havia interessado ao crítico na leitura de determinada obra: e, através disso, caberia ao próprio leitor decidir se aquilo lhe interessava ou não. Algo bem diferente do que acontece nos dias de hoje, quando nos sentimos (nós, os acadêmicos) forçados a encontrar alguma relevância temática para escrever sobre determinado livro. Relevância, aliás, endógena, porque compartilhada apenas pelos “especialistas”. Se alguém já houver tratado da obra pela mesma ferramenta de análise, nos sentimos desencorajados, pois o tom pessoal conferido à fruição da obra já é perdido, em grande medida.

Ou seja, acontece aqui um caso curioso: nos tornamos estátuas de sal por não olharmos para trás! Se já houve uma perda significativa de espaço da crítica literária na mídia, a especialização extrema e o apego às teorias da moda podem distanciar cada vez mais o leitor não especializado da discussão das obras. Ou pode fazer com que a academia aumente ainda mais o descompasso em relação às questões trazidas pela sociedade. Ou ainda pior: pode entregar o ofício de dialogar com o público a respeito da arte escrita à pobreza intelectual de alguns oportunistas, o que certamente empobrecerá ainda mais o debate cultural brasileiro. É importante, por isso, que estejamos cientes de tudo o que se fez em crítica literária no período em que ela foi tão atuante na vida pública, a fim de que moderemos os arroubos teóricos e possamos estabelecer um diálogo mais crítico com os temas e com

as obras, como bem nos aconselha Lourival Holanda (2019). Agora que já demarcamos a relevância do objeto de nossa análise, convém demonstrá-la na prática. Como ficará claro, há pontos positivos que não são elementos de qualidade generalizada, mas de qualidade singular, específica dos textos que aqui analisaremos, mas que só são possíveis pela mesma perspectiva humanista usada para se aproximar do texto utilizada por Álvaro Lins.

3 A literatura a serviço da miséria humana

Álvaro Lins, como se sabe, não era um comunista⁵. Mas isso não implicou uma recusa pela leitura de escritores que fossem abertamente marxistas. Tampouco implicou algum tipo de repreensão infértil, que partiria da condenação *a priori* dos ideais defendidos pelos autores, propondo a substituição deles pelos do crítico (o que, aliás, era uma constante em seu ofício analítico). Não, justo o contrário: Lins tentou compreender o texto dentro da sua mundividência própria, dentro do que ela nos pode oferecer de bom e do que pode ser melhorado a partir dessa mesma perspectiva. O debate se faz de maneira honesta, em confronto e diálogo com o outro, tentando imaginar o outro como a si mesmo. Por isso que os monismos teóricos nesse tipo de crítica, que pretendem tudo explicar, são pouco fortuitos: como dialogar com textos de perspectivas tão diversas? Ou o crítico se recolheria à análise da obra de autores afins a seus pressupostos (como não raro ocorre nos dias de hoje) ou se resignaria fazer passar um camelo por um buraco de agulha para encaixar um vocabulário diferente em terminologia acadêmica de sua preferência.

O tom da crítica a Jorge Amado é de uma tentativa de apontar qualidades e defeitos, e mesmo de ajudar um escritor, que se considera talentoso, a melhor desenvolver seu potencial. Nesse sentido, é interessante a nota adicionada pelo próprio Álvaro Lins em trecho que critica um procedimento formal do escritor baiano: “[...] já neste estudo – e a despeito da data: 1943 – buscava estimular Jorge Amado no sentido de suas ideias políticas de então, e não no caminho reacionário da arte pela arte ou da arte torre de marfim” (LINS, 2015a,

⁵ Isto é, no período em que escreveu a crítica que aqui analisaremos. No fim de sua vida, Álvaro Lins passou a ter uma maior inclinação aos movimentos socialistas, havendo inclusive visitado a URSS e Cuba, chegando a presidir, inclusive, o Instituto Cultural Brasil-Cuba, no Rio de Janeiro.

p. 105). Ou seja, como já dissemos, nunca foi objetivo do crítico realizar as reprimendas de caráter moral e/ou teórico (como muito se fez) diante de um romance com claras inspirações marxistas, mas sim tentar compreender como se constrói aquela linguagem e perceber quais são suas qualidades e falhas. Vejamos, então, de modo mais detido, a análise de Álvaro Lins.

O primeiro texto que vamos analisar é de 1943 e se intitula *Valor instintivo de romancista e miséria objetiva de escritor*. O objeto da reflexão é o recém-saído então romance de Jorge Amado: *Terras do sem-fim*⁶, publicado quando o escritor estava em exílio. O primeiro comentário é positivo: para Álvaro Lins, as preocupações políticas e sociais conseguiram encontrar uma forma literária na obra. Isto é, a narrativa não parece uma desculpa para serem colocados em circulação ideais políticos, pois os ideais políticos emergem como consequência verossímil do que é narrado. Sobretudo porque os acontecimentos conseguem inspirar horror e tristeza àqueles que não compartilham da mesma visão: “A filosofia política não está em jogo no caso, mas os nossos sentimentos coincidem diante da situação social que está exposta no romance” (LINS, 2015a, p. 101). É notável o personalismo da citação, mas não se pode perder de vista que o crítico se coloca no lugar do leitor comum e não especializado, como alguém que pode ser atingido pela força do romance como qualquer outro, o que garante à obra uma comunicabilidade múltipla, que vai além da capacidade de deleitar seitas políticas.

Há, então, na perspectiva marxista, certo traço íntimo que permitiria uma contemplação do mundo plural e multissignificativa que é explorada nessa narrativa:

o horror de uma situação social igual à da escravidão – aquela do capitalismo do cacau – provoca sentimentos idênticos nos homens mais diferentes e separados. E isto representa um dos privilégios da literatura (LINS, 2015a, p. 101-2)

⁶ Escrito durante exílio do escritor na Argentina, o romance tem como pano de fundo os conflitos políticos e econômicos existentes nas plantações de cacau da Bahia. O livro apresenta o lado violento dessas plantações por meio das disputas entre os irmãos Badaró e o coronel Horácio de Silveira por terra. Paralelamente a isso, trata-se da miséria familiar de Horácio, que, apesar de passar a controlar o poder político da região, perde o amor de sua mulher, e resolve a situação com a brutalidade, única linguagem a que era afeito: manda matar o amante, Virgílio Cabral, que era também seu advogado e braço direito na luta pelas terras.

De certa forma, podemos dizer que essa é uma excelente falha no projeto romanesco de Jorge Amado. É uma falha porque não parece convencer o crítico da inevitável solução aos problemas do mundo. E é uma excelente falha justamente por isso, porque permite transmitir uma indignação diante da miséria social que habita os desmandos de um capitalismo atrasado e patrimonialista nas plantações de cacau. E provoca tal sentimento mesmo no leitor que não compactue com seu ideal. Isso graças à literatura: porque trata-se de um romance, não de um estudo. E a literatura, segundo nos diz Álvaro Lins, tem esse lugar privilegiado de unir os seres sem enquadrá-los.

O crítico chama atenção para os processos literários justamente porque, em muitos casos, Jorge Amado se descuida em relação à estética e à composição literária. Para Lins, mesmo nos melhores romances do autor de *Mar morto*⁷, podemos observar uma fraternal convivência entre o bom e o péssimo. Seu talento quase intuitivo para compor histórias excelentes é praticamente afogado pela sua completa imperícia de romancista, que sequer sabe bem distinguir o simples do complexo. Aliás, é no simples que sua obra se torna complexa, porque, diante do que exige profunda análise, vê-se perdido: “[p]õe se à vontade, e realiza com segurança, quando se acha diante de personagens de sentimentos primários, de seres instintivos e simples, quando descreve homens nas suas relações mais diretas e mais imediatas com o meio” (LINS, 2015a, p. 102).

Jorge Amado seria, então, nesse sentido, um bom observador das gentes simples. É capaz de perceber no povo o que têm de mais poético, mesmo nas suas relações mais cotidianas. No entanto, quando essas mesmas criaturas parecem exigir maior complexidade de análise, prefere recair na simplificação irreal e grotesca. Talvez seja um bom exemplo a figura de Balduino, do romance *Jubiabá*⁸. Quando se encontra ferido de tantas derrotas em sua vida, se vê novamente feliz quando abandona a si próprio e entra na

⁷ O romance foi publicado em 1936, sendo o quinto romance do autor. Nele, acompanhamos a vida de Guma, um notável mestre de saveiro, de uma pequena vila de pescadores. Trata-se de uma história em que se torna possível conhecer um lado ao mesmo tempo épico e sombrio da vida daqueles que trabalham no mar: épico por suas aventuras e amores; sombrio pelos problemas sociais que enfrentam, por viverem numa área marginalizada e por exercerem uma profissão também marginalizada.

⁸ Livro publicado em 1935. Nele, o leitor é levado a acompanhar a história de Balduino, uma espécie de herói popular. A personagem passa por diversos ambientes de exploração e sofre na pele as suas misérias, até descobrir uma saída para as angústias de sua vida: a causa operária.

causa operária. É inegável, por outro lado, que se trata de uma personagem excepcional na maior parte da história. O mesmo ocorre quando tem de lidar com as figuras de maior poder econômico: todas são bastante planas e parecem ser iguais. Isso pode ser consequência de um projeto explícito de condenar a “burguesia”, mas, em matéria de romance, é um grande defeito. Aliás, um defeito desnecessário, que pode ser corrigido sem prejuízo de seus ideais.

Mas trataremos deste problema mais adiante. Por ora, falemos da primeira crítica dirigida ao romance de Jorge Amado: para Álvaro Lins, o problema não estava na fuga ao romance na busca pelo panfleto; estava no descuido em relação ao romance *por haver o panfleto*. É como se o romance se justificasse a si mesmo, em sua inovação, pela temática revolucionária (que de fato era inovadora), mas que se permitisse repetir formas passadistas de literatura. Ou seja, nos momentos em que não tratava do clímax da questão analisada na narrativa, o livro encarna um gosto romântico caricato pela palavra, pela sentença poética. O crítico cita um trecho como exemplo, mas vale citar o parágrafo inteiro, a fim de melhor evidenciar o juízo negativo:

A mata dormia o seu sono jamais interrompido. Sobre ela passavam os dias e as noites, brilhava o sol do verão, caíam as chuvas do inverno. Os troncos eram centenários, um eterno verde se sucedia pelo monte afora, invadindo a planície, se perdendo no infinito. Era como um mar nunca explorado, cerrado no seu mistério. A mata era como uma virgem cuja carne nunca tivesse sentido a chama do desejo. E como uma virgem era linda, radiosa e moça, apesar das árvores centenárias. Misteriosa como a carne de mulher ainda não possuída. E agora era desejada também (AMADO, 2008, p. 37).

Assim como ocorria com alguns escritores naturalistas brasileiros, a face objetiva e reconstrutora da realidade às vezes se perdia para recair em um sentimentalismo romântico. Neste caso, é ainda mais patente a influência do gosto pela retórica romântica em razão da descrição do idílio natural. Não é que fosse errado, é só que, na visão de Álvaro Lins, essas partes são demasiado frequentes, daí que o crítico haja considerado que não raro Jorge Amado ostenta o mau gosto como se fosse um troféu. No entanto, discordamos quando o crítico caruaruense critica a repetição de vocábulos e o uso excessivo da “lua”. De fato, tal recurso pode ser criticado, mas convém observar que ele possui uma função dentro da construção da narrativa: apresentar o mundo fechado e, de certo modo, limitado que compõe a pobreza simbólica daquele povo, abusando do estilo livre indireto.

Procedimento similar é realizado por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, mas o contraste entre narrador e personagens deixa as barreiras comunicativas mais evidentes⁹. Então, é só nesse sentido, de solução não tão boa para o problema descritivo, que as imagens repetidas de Jorge Amado podem ser criticadas, e não por si sós, como se fossem resultado de imperícia.

Ainda nesse caminho argumentativo, Álvaro Lins critica a escolha feita pelo romancista em ampliar a extensão do livro, enxertando um caso amoroso dos mais folhetinescos. Para ele, romance popular não é romance frouxo, mal construído. O problema está na quase incapacidade de Jorge Amado em desenvolver até o fim suas inovações estéticas; em vez disso, decide recair na pura convenção formal que estava em voga nos períodos anteriores à renovação da linguagem romanesca de nosso país. Não era contra essa convenção ultrapassada que se levantaram tantos os artistas de 1922 como os de 1930? É por isso que a análise do romance não pode ser baseada em uma perspectiva restrita, do contrário, será considerada obra excelente aquela que tão somente cumpra aqueles critérios preestabelecidos: e o resto, convencionalíssimo, pode continuar como está.

Mas essa crítica, como já dissemos, não quer tornar o livro de Jorge Amado outro; ao contrário. Quer, ao dialogar com as ideias do escritor, que ele seja capaz de melhor desenvolvê-las em forma literária. Afinal, e esse é o ponto central da crítica de Álvaro Lins, um romance mal escrito não é capaz de alcançar seu papel crítico diante da sociedade, de passar aos mais distintos leitores os males da sociedade. Um romance mal escrito falha como arte e como manifesto: fala apenas aos já convertidos, é incapaz de levar os contrários à reflexão. Aqui se sobressai o caráter humanista de Lins. Pois a literatura está longe de ser um deleite inocente ou passatempo descompromissado; a literatura é, na verdade, um meio de compreender a realidade, de transmitir uma mundividência que, sem a forma ficcional, não seria possível. Sem cair no biografismo, que a crítica atual tem com razão rechaçado, ele enxerga que um romance é, sim, uma forma de arguição diante do mundo, uma maneira de fazer circular ideias, mas que são sempre capazes de um tipo distinto de convencimento, que não se apega apenas à racionalidade e à mentalidade cartesiana.

⁹ Para fins de comparação, basta lembrar do episódio em que Fabiano, diante das aves de arrição, consegue tão somente xingá-las de “peste” e “miseráveis”, quando são muitos e indescritíveis os sentimentos diante da sua desgraça futura (que ele atribui às aves). Aqui, sem a mediação do narrador, não seria possível abstrair essa angústia interna tão ampla e complexa.

Agora, podemos avançar ao segundo estudo, publicado em 1945, quando da publicação das obras completas do romancista baiano, intitulado “Obras completas de Jorge Amado: um “*inacreditável*” nas *aflições entre adjetivo e advérbio*”. Neste texto, o autor pode desenvolver com mais detalhes a argumentação da crítica anterior, mas dessa vez refletindo sobre as obras publicadas até então. Aqui a crítica se torna mais contundente, e podemos perceber com mais detalhes o que Álvaro Lins considerava problemático no projeto estético de Jorge Amado. Vejamos.

O texto inicia com uma análise das primeiras três obras publicadas pelo escritor baiano. O foco principal dessa crítica é questionar até que ponto as escolhas estéticas e formais de Jorge Amado efetivamente contribuem para seus objetivos. O crítico analisa que a forma desleixada, apegada ao panfleto, à divisão do mundo em “bem” e “mal” e à suposta simplicidade das gentes pobres, paradoxalmente, ou não alcançam o efeito pretendido ou têm efeito inverso, uma vez que não ultrapassa a visão convencional desses seres. Não só isso: a frequente confusão entre literatura e reportagem, que remete aos romances de tese dos naturalistas (o que, por certo, não é uma inovação), acaba por botar a perder as grandes revoluções internas que a literatura pode causar. Além disso, seu projeto é ambicioso demais para tão pouca capacidade. É de tremenda ousadia um escritor pretender criar mundos e mudar as consciências com tão pouco preparo para verter esses arroubos em forma literária. Ainda conforme o crítico, Jorge Amado:

escreve, principalmente, com o instinto incontrolado, a paixão espontânea e irrefletida, com aquilo que se chama, em específico, a inspiração em forma original. Daí o estado como que inorgânico dos seus livros de maior valor e a miséria estilística de sua expressão literária, o desconhecimento da técnica, o desleixo da composição, o primarismo dos processos e construções (LINS, 2015b, p. 107)

Existe, porém, nessas obras uma grande força dramática. Mas de que adianta essa força em forma bruta? A forma literária, por ser uma maneira de pensar o mundo, não se esgota em arranjos narrativos frágeis. É por ser uma possibilidade séria de proposição diante do mundo que a composição literária precisa passar por profunda e lenta meditação a respeito das possibilidades de tradução das ideias em atos ficcionais de personagens imaginados. É a mesma imaginação que se espera de um cientista ou de um filósofo diante da busca por uma hipótese explicativa dos fenômenos do mundo. Só que, na arte,

os propósitos são outros e vão além do estabelecimento causal e/ou descritivo. Tampouco pode a arte se entregar a sentimentalismos despropositados. Para Álvaro Lins, o escritor lida com um complexo lócus de análise individual e coletiva de seu tempo, que engloba uma apreensão a um só tempo afetiva (em um sentido mais próximo ao de *páthos*) e imaginativa do mundo, resultando em juízos contingentes, mas não menos relevantes sobre a vida.

No caso de Jorge Amado, é a confusão entre discursos diversos (o literário, o científico, o jornalístico) que causa a incompletude e a superficialidade da construção de seus primeiros romances. O crítico afirma sobre *Cacau*¹⁰, por exemplo, que:

Os personagens [...] não têm nitidez, nem caracterização, nem existência independente. Aparecem descritos nos aspectos exteriores e convencionais, em traços tão indistintos que nenhum deles consegue permanecer na memória do leitor. São apresentados de uma mesma e monótona maneira: cada um deles tem uma pequena história que explica a desgraça da sua presença naquela fazenda de cacau no interior da Bahia. *Ora, não terão essas criaturas, embora rústicas, os seus dramas interiores, as suas paixões, os seus sonhos?* (LINS, 2015b, p. 109, grifo nosso).

A descrição da realidade está ela mesma tomada de convencionalismos. O crítico não confunde realidade com percepção da realidade. Entre uma e outra, há a linguagem. A literatura, pelo que nos parece dizer Álvaro Lins, seria um meio capaz de reeducar nossos sentidos e fugir à convenção, inclusive nos tornando capazes de enxergar além do externo e supor o interno a pessoas aparentemente simples.

Nesse sentido, não seria a forma de reportagem que pregaria contra os bem-intencionados propósitos de Jorge Amado? Não seria o aprofundamento dos conflitos humanos dessas criaturas que tornaria inda mais dramática a exploração da força de trabalho no capitalismo periférico? Não seria essa análise individual e profunda, a que o escritor conscientemente buscava fugir (BUENO, 2006), o que tornaria mais difícil a empatia por parte do leitor não

¹⁰ Trata-se do segundo livro do escritor baiano, publicado em 1933. A narrativa é bastante relacionada ao Romance de 1930, visto que explora uma realidade laboral opressiva e desconhecida pela maior parte do país: as plantações de cacau. As questões opressivas de natureza classista ganham uma grande ênfase nessa narrativa, que é a segunda do chamado “Ciclo do Cacau”.

acostumado àquela realidade? Não seria isso algo que nos uniria, como seres humanos, através das palavras em um romance? São essas as perguntas, quase retóricas, que parecem surgir da análise de Álvaro Lins e que reafirmam sua boa-vontade em fornecer ao escritor reflexões para aprimorar seu ofício.

As críticas são atenuadas quando Álvaro Lins fala dos romances publicados após *Suor*¹¹. Mas, para ele, mesmo esses melhores romances do escritor baiano possuem falta de profundidade analítica. Não é à toa, ainda conforme o crítico, que Jorge Amado sempre recaia na convenção quando se vê obrigado a abandonar a descrição da realidade para utilizar-se da imaginação. Seu imaginário é pouco profundo, incapaz de penetrar as camadas mais densas da humanidade. Isso se aplica inclusive a *Jubiabá*, considerado o melhor romance do autor até então:

Se o romancista houvesse estabelecido certas medidas, a figura heroica de Antônio Balduino se teria transfigurado num personagem de existência assegurada na literatura. Pois é o tipo de mais vitalidade e consistência na ficção do Sr. Jorge Amado; porém, de tão ampliado pelo entusiasmo fácil e pelo sentimentalismo transbordante do seu criador, veio a perder muito da verossimilhança. Fica-se a contemplar um prodígio em vez de uma criatura humana (LINS, 2015b, p. 113).

Discordamos, porém, em parte da crítica ao romance. De fato, há certos “saltos” na narrativa que não estabelecem umnexo adequado na história do personagem¹². No entanto, não se pode perder de vista a tentativa de recriar o estilo narrativo dos ABCs, que são, aliás, admirados pelo próprio Balduino. Além disso, deve-se perceber que há de próprio do romance (e do

¹¹ Romance publicado em 1934, em que o escritor tenta colocar em prática uma narrativa em que as análises individuais dos personagens são obnubiladas pelas análises coletivas. Nesse caso, o grande personagem era o próprio prédio em moravam os personagens, sendo ele o núcleo centralizador os conflitos que decorriam dessa convivência e ambientação.

¹² Acreditamos que Álvaro Lins se refira às mudanças repentinas que ocorrem no personagem sem que sejam justificadas pelos elementos textuais, o que dá a impressão de que elas ocorrem tão somente para comprovar as teses do narrador/escritor. O principal “salto” talvez seja no momento final, quando Balduino sai de um momento de profunda crise subjetiva para um completo êxtase, ao perceber que poderia lutar pela causa operária. A “revelação” do personagem se dá de maneira muito repentina e um pouco inverossímil, visto que seus dramas, também existenciais e subjetivos (ou seja, não apenas sociais) até então, parecem ser completamente sublimados pela consciência de classe.

romance moderno) algo que acompanha o herói ao longo de toda a sua história e lhe define negativamente: um inexplicável descompasso diante do mundo (LUKÁCS, 2009). Temos dúvidas, no entanto, de se esse vazio não acaba sendo solucionado tão somente com a entrada do personagem na luta operária, ou se, ao contrário, ele é impelido à luta coletiva *por* não conseguir resolver seus dilemas individuais. Para discuti-lo, necessário seria outro trabalho. Mas devemos ressaltar que, num caso e noutro, existe uma fratura silenciosa de individualidade em Antônio Balduino que aprofunda a sua análise psicológica e permite uma visão mais complexa daquela realidade. Discordamos, no entanto, em partes, porque, de fato, em alguns momentos há simplificações no romance, mormente quando se coloca em cena os coadjuvantes. Afinal, se Balduino é um sujeito fragmentário e complexo, os personagens secundários são bastante previsíveis e maciços, desempenhando funções pontuais na vida do herói do romance. Não há personagens secundários que apresentem dilemas subjetivos diante dos problemas que enfrentam: ao contrário, padecem apenas dos problemas imediatos que enfrentam.

A crítica de Álvaro Lins, realizada no calor do momento, sobre escritores que ainda não gozam da respeitabilidade canônica, é passível de erros. Esses erros, porém, não são inesperados nem anulam o valor da crítica. Aqui, essa perspectiva, de que acima discordamos, serve como parte de um projeto literário que o crítico caruaruense desenvolve junto e em conformidade ao escritor baiano. Daí o seu arremate: “os problemas que estão diante do Sr. Jorge Amado são mais de ordem literária do que de ordem política” (LINS, 2015b, p. 115). Não há, então, a princípio, problemas nas soluções que Jorge Amado pensa para o mundo. Tampouco na relevância dos sofrimentos que ele descreve. O que há é problemas nas soluções que ele oferece para o romance. Soluções essas que impactam negativamente a defesa que ele faz das soluções para o mundo.

O crítico continua:

um romance, por ser revolucionário, não fica dispensado de ser literatura. Um livro mal-escrito e malconstruído não tem significação nem para a literatura, nem para a política. E ser um escritor revolucionário não consiste apenas em colocar operários como personagens, tratando-os com um sentimentalismo superficial e vago; tal posição exige antes uma experiência de vida e uma experiência de cultura que não se adquirem com a improvisação, por mais hábil ou brilhante que seja (LINS, 2015b, 115).

Dessa forma, Álvaro Lins nos permite ver um caminho para além das dicotomias polarizadoras e totalizante, que dividem o estético e o ético, quando as duas dimensões andam juntas. Afinal, para ele, não se pode nem colar a literatura à banalidade da vida, nem a distanciar da existência, com o que, em ambos os casos, a escrita ficcional perde seu valor e sentido. Ele nos permite ver, ainda, como a literatura, e também a crítica, podem se aproximar ao leitor comum, mas sem com isso incorrer em simplificações sem rigor analítico.

Referências

- AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. Caetés. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “o escritor e a sua paixão”. *Jornal do Brasil*, 6. jun. 1970.
- GRASSI, Ernesto. *La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra*. Tradução de Manuel Canet. Barcelona: Anthropos, 1993.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- HOLANDA, Lourival. Álvaro Lins: o crítico necessário. In: HOLANDA, Lourival. *Realidade inominada: ensaios e aproximações*. Recife: CEPE, 2019.
- LINS, Álvaro. Valor instintivo de romancista e miséria objetiva de escritor. In: LINS, Álvaro. *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe, 2015a.
- LINS, Álvaro. Obras completas de Jorge Amado: um “inacreditável” nas aflições entre adjetivo e advérbio. In: LINS, Álvaro. *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe, 2015b.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária*: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. *In*: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.



(S)em nome do Pai: a escrita órfã de João Gilberto Noll

(No-)name of the Father: The Orphan Writing of João Gilberto Noll

Francisco Renato de Souza

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

paconato_@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9321-9930>

Resumo: Este artigo pretende apresentar a relação entre o movimento errante dos narradores da obra de João Gilberto Noll e a sua impossibilidade de manterem um vínculo com a figura paterna. Para tanto, a inviabilidade do narrador em ter um pai ou de ser um pai será analisada neste artigo por meio de duas perspectivas: primeira, a partir do paralelo entre a ruptura de toda e qualquer possibilidade de ascendência e de descendência genealógica e o movimento errante constitutivo das narrativas nollianas. Em seguida, através da possível associação entre a figura de autoridade do Pai e a figura de autoridade do Autor. Como base teórica deste estudo, o pensamento de Maurice Blanchot e de Roland Barthes se farão presentes.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; errância; não nomeação; paternidade; autoria.

Abstract: This study intends to present the relationship between the wandering movement of the narrators of João Gilberto Noll's work and their impossibility of keeping connected to the father figure. Thus, the unfeasibility of the narrator having or being a father is going to be analyzed in this article through two perspectives: the first, from the parallel between the rupture of any possibility of genealogical ancestry or descent, and the constitutive wandering movement of Noll's narratives. The second, considering the possible association between the authority figure of the Father and the authority figure of the Author. Maurice Blanchot and Roland Barthes's thoughts constitute the theoretical background of this research.

Keywords: João Gilberto Noll; wandering; non-nomination; fatherhood; authorship.

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram. Adivinho. Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.

(SANTIAGO, 2004, p. 9)

A errância sem itinerário, origem ou destino é o movimento predominante dos narradores do escritor João Gilberto Noll. Em um incessante deslocamento, esses personagens anônimos e sem marcas de pertença narram suas trajetórias que têm como imperativo maior o constante movimento e se desenvolvem concomitantemente com a sua enunciação, sem uma estruturação prévia ou um objetivo certo de chegada. Ocasionalmente, são viajantes que a princípio intentam uma meta e um objetivo certos para a sua jornada, porém são surpreendidos por imprevistos no decorrer de suas trajetórias que os desviam de sua intenção inicial. Mesmo aqueles que inicialmente têm algum tipo de vínculo familiar, afetivo, social ou profissional experienciam a dissolução de suas relações e são impulsionados pelo caminhar à deriva que os distancia desses núcleos de convívio.

A trajetória sem ponto de partida ou de chegada desses narradores coloca as narrativas de Noll em um desenvolvimento contínuo que não permite um antes ou um depois do trajeto que é narrado, uma vez que, além de não almejar um pouso final, um dos imperativos do narrador nolliano é deixar de fora da narração o seu passado, assim como qualquer elemento de referência ao mundo que ficara para trás a partir do seu desvio pela errância. Desse modo, anônimos e sem uma história pregressa, os narradores de Noll geralmente surgem nas narrativas vindos do nada e partindo em direção a lugar nenhum, movendo-se como andarilhos que não trazem consigo nem bagagens nem pertences, apenas a necessidade incessante de manter a sua marcha em movimento.

O usual movimento de errância dos narradores de Noll será percebido neste artigo em uma estreita relação com o seu distanciamento da origem familiar, mais precisamente no que concerne à impossibilidade de um vínculo com a figura paterna que, como veremos, se dará em duas vertentes, tanto na impossibilidade de o narrador ter um pai quanto na sua

impossibilidade de ser um pai. Esse distanciamento será ainda analisado em dois planos da obra de Noll: primeiro no plano da ação narrativa, quando buscarei demonstrar o paralelo que se faz entre o corte do narrador com a sua ascendência e descendência e o seu movimento errante sem origem ou destino, movimento este que direciona a narrativa para si própria, uma vez que não há transmissão de um saber ou de uma verdade, pois não há emissor ou receptor e tampouco uma mensagem a ser transmitida. Em seguida, o afastamento parental será verificado como o próprio movimento de elaboração escritural dessas narrativas, a partir da hipótese pela qual buscarei estabelecer uma leitura do distanciamento do filho da figura paterna como um corte que se faz entre a perspectiva do autor como uma figura de autoridade sobre a obra e o movimento próprio de um tipo de escrita que se liberta da sua autoria, uma linguagem que, escapando do Autor/Pai, se entrega ao mundo pela errância, sem as amarras da denominação.

Assim sendo, podemos localizar um ponto de origem para o desvio do narrador nolliano de suas relações familiares, que habitualmente o coloca na figura do sujeito anônimo, errante e sem marcas de pertença com o mundo¹, no igualmente ponto de origem da obra de Noll, mais precisamente em “Alguma coisa urgentemente”, primeiro conto do seu primeiro livro publicado, *O cego e a dançarina* (1980). Nessa narrativa, o ainda jovem narrador rememora nas suas lembranças infantis o convívio feliz com o pai, que se deu no curto período entre ser abandonado pela mãe e ser posto em um colégio interno depois da prisão do seu genitor. Apesar de temporariamente extraviado da convivência familiar tradicional, esse narrador tem no retorno do pai a possibilidade de retomar o elo com a sua ascendência. No entanto, a inviabilidade da personificação da figura paterna iniciada na sua infância permanece e tem continuidade nesse retorno através de um convívio marginal e negligente em um misterioso apartamento no bairro carioca de Copacabana, que é entremeado de misteriosas e intermitentes desapareções e reaparições do pai:

¹ Exceto em *Anjo das ondas* (2010), *O nervo da noite* (2009) e *Sou eu!* (2009), uma trilogia escrita por Noll especialmente para o leitor infantojuvenil, que apresenta assim narradores adolescentes e ainda na convivência com os pais. Portanto, distanciados dos demais narradores nollianos, predominantemente homens de meia-idade, sem família ou ocupação social, anônimos e errantes.

Não gostava de constatar o quanto me atormentavam algumas coisas. Até meu pai desaparecer novamente. Fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento. E eu já tinha me acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, por que vivia vazio. O segredo alimentava meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali. (NOLL, 2008c, p. 14)

A incompletude da presença paterna é caracterizada ainda pelas deficiências físicas do personagem, já ressaltadas pelo narrador desde o momento em que o pai retorna para buscá-lo no colégio interno: “Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço.” (NOLL, 2008c, p. 13). Em seguida, tem continuidade pela dissolução paulatina da sua imagem, a cada novo retorno: “No dia seguinte meu pai voltou, apareceu na porta muito magro, sem dois dentes.” (NOLL, 2008c, p. 15). Findando com a sua total destituição física: “Quando cheguei em casa entendi de vez que meu pai era um moribundo. Ele já não acordava, tinha certos espasmos, engrolava a língua e eu assistia.” (NOLL, 2008c, p. 17). Assim, a transição do narrador da juventude para a maturidade se faz em paralelo com o enfraquecimento do pai, pois cada etapa da sua emancipação para o mundo é alternada pelo contínuo apagamento da figura paterna.

Crescido, sai do colégio interno com um pai mutilado, depois é abandonado no apartamento à mercê dos retornos de um homem em constante destituição física, que perde, por fim, a capacidade da linguagem oral, articulando-se apenas por gemidos e ruídos, mas que, antes de seu último suspiro de vida, emite aquela que seria a emancipação final do jovem narrador, a sua nomeação:

[...] quando meu pai lá no quarto me chamou, era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida [...] (NOLL, 2008c, p. 19)

O repentino “desengrolar” da língua do pai, uma ausência que então se presentifica pela voz que nomeia o filho, acontece durante a indesejável visita do colega de escola Alfredinho, um típico adolescente da Zona Sul do Rio de Janeiro, portanto um personagem traçado para se locomover nas normas do mundo. Por isso, o narrador força a saída do colega do apartamento

para assegurar de todos aquilo que ele cita em equivalência: o seu pai, o seu segredo e a sua vida. Desse modo, a decisão do jovem narrador de Noll de silenciar a história de sua vida se faz em consonância com a recusa à escuta da fala paterna, uma vez que a opção pela omissão de sua história familiar engloba ainda uma rejeição à nomeação que lhe é destinada, sendo, por conseguinte, uma não resposta à herança que lhe é legada pela palavra que lhe fora derradeiramente transmitida pelo pai em seu leito de morte.

Entretanto, o próprio ato desse jovem narrador se constituirá como uma herança para a errância que será usual aos demais narradores nollianos, que igualmente seguirão o movimento pelo qual calam na sua enunciação as suas referências de cidadão do mundo na intenção de apagar a sua história familiar, como enfatiza veementemente o narrador do primeiro romance de Noll, *A fúria do corpo* (1981): “Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não.” (NOLL, 2008b, p. 09). Doravante, no intuito de esquecer o caminho do retorno ao lar, o narrador de Noll apaga da memória o passado perdido e se entrega à errância que tem como único imperativo manter a marcha em movimento, uma vez que não intenta nenhum futuro a ser conquistado:

[...] sou apenas eu nesse momento e preciso andar, continuar andando e não tenho documentos, dinheiro, sou apenas esses passos agora apressados pela Copacabana em direção nenhuma, não me perguntem, nada me diz respeito, sou fulano, sicrano, beltrano, ninguém. Eu vou. (NOLL, 2008b, p. 77)

Todavia, apesar de predominantemente anônimos, alguns narradores de Noll recorrerão, por vezes, à revelação de sua identidade pela singela nomeação “João”. Porém, essa nomeação sempre se apresentará de forma imprecisa, ora hesitante, ora ambígua, logo denegada ou desautorizada. Em *A fúria do corpo*, o narrador dá início à sua narração pela veemente negação de anunciar a sua identidade: “O meu nome não.” (NOLL, 2008b, p. 09). Resistência que é seguida de uma revelação que, no entanto, traz ainda a rejeição à nomeação “João”, que se faz, então, pela sua denegação: “Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando eu nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer.” (NOLL, 2008b, p. 09).

Uma vez que as releituras feitas por esse narrador de textos bíblicos do apóstolo João Evangelista, destacadamente de *O Livro do Apocalipse*, estão presentes na tessitura da trama textual da narrativa de *A fúria do corpo* e se destacam como uma das bases da sua errância intensa e apocalíptica², a sugestiva nomeação apresentada pelo narrador desta obra se direciona mais para a sua elaboração narrativa do que para uma revelação da sua identidade. Em outra obra de Noll, *Canoas e marolas* (1999), a genérica nomeação “João” vem acompanhada de um complemento que mantém na imprecisão a paternidade de seu narrador, pois o seu traço semântico diz mais da “linguagem aquática” da ilha na qual se passa a ação do enredo do que da confirmação efetiva da identidade desse narrador, que, de uma forma invertida, é autorizada pela suposta filha que sequer tinha conhecimento da existência de um pai: “‘Quem é você?’/ ‘João’, repito./ ‘Sim, mas João de quê?’/ ‘João das Águas.’/ ‘É você o meu pai.’/ ‘Tem certeza?’/ ‘É você, eu sei.’” (NOLL, 1999, p. 36). Da mesma forma, em *Acenos e afagos* (2008), a alusiva complementação da nomeação “João” não designa ainda um nome próprio para o narrador, mas, ao contrário, dissimula pelo possível patronímico a verdadeira faceta desse que é o único narrador nolliano que, inicialmente, é efetivamente um pai de família.

João Imaculado é a nomeação nada peculiar que o narrador de *Acenos e afagos* revelará em uma etapa avançada da sua errância, que se faz pela rota da luxúria traçada pelo sexo compulsivo e desenfreado que o distanciará paulatinamente da sua condição de marido e pai. Esse narrador não foge de suas memórias, iniciando a sua narração evocando a sua infância e adolescência, assim como a juventude de solteiro. No seu momento presente, a narrativa apresenta um narrador casado e pai de um rapaz, portanto, inserido em uma família. No contínuo da oposição em relação aos demais narradores de Noll, as memórias do narrador dessa obra também revelam uma origem, pois houve uma convivência com o pai, confirmando ainda a imagem paterna como o exemplo do caminho seguido pelo narrador: “Eu precisava mesmo era de reconstruir uma família, refazer o caminho de meu pai.” (NOLL, 2008a, p. 16).

² O leitor encontrará uma reflexão mais demorada sobre as relações da narrativa de *A fúria do corpo* com os textos bíblicos do apóstolo João Evangelista em “O apocalipse da escrita em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll”. Cf. SOUZA, 2018.

Contudo, o perfil do homem casado, pai de família e de situação financeira estável, desdobramento da conduta espelhada na imagem que o narrador toma como modelo, a imagem paterna, é apenas o lado visível da vida dupla que esse narrador mantém desde a infância, pela qual oscila entre a vida regular, heterossexual e singular, e a vida do extravio, homossexual e plural. Entre as duas formas opostas de se relacionar sexualmente com o outro, o sêmen é o elemento diferencial, uma vez que este torna possível a reprodução que lhe possibilitaria construir uma família e assim levar adiante o intuito de refazer o caminho de seu pai. Assim, como contraponto do enredo secundário que é traçado pelo extravio homossexual, tem-se o enredo da história principal, aquele que possibilita a constituição da família e a continuidade do pai no filho: “Minha mãe dormia a meu lado na cama de casal, onde um dia meu pai introduzira, espero que acalorado, a semente que me fez.” (NOLL, 2008a, p. 15).

A história familiar centrada na reprodução sexual põe em relevância a relação entre o pai e o filho pela equivalência do genitor com o sêmen, a semente que possibilitou a continuidade biológica do pai no narrador, e que é, inicialmente, direcionada não para a sua própria continuidade biológica, mas para uma primeira elaboração de desvio do sêmen para a linguagem. Deslocamento que se dá na culminância da sua maturação sexual, quando esta é atestada, enfim, através do elo entre a leitura e a ejaculação, experiência que é ainda mediada pelo pai:

Meu pai me dera um livro sobre as coisas do sexo, cujo autor, João Mohana, pontificava como padreco que era. Nunca punhetei tanto quanto durante a leitura desse manual. Várias páginas manchadas pelos jatos de minha grande novidade da época —, sim, o sêmen. (NOLL, 2008a, p. 09)

Por conseguinte, apesar de ter dado continuidade à linearidade da vida familiar espelhada no modelo paterno, fixando-se no lar e na família, a sua ambivalência sexual não lhe permite a estabilidade, pois quando da busca pelo desejo proibido que o assola, o narrador se extravia pelo caminho oposto àquele traçado por sua história principal, na caça aleatória por parceiros sexuais em shoppings, boates e saunas, na ânsia provocada por um tipo de desejo que desde o seu surgimento já se sabia proibido e reprimível:

Desconhecíamos a aparência do líquido que nos acompanharia pela vida toda. Sabíamos que o sexo deveria ser feito entre um homem e uma mulher e que dessa luta em meio aos lençóis se gestaria a criança, essas crianças correndo por tudo como nós. O nosso abraço belicoso fora uma situação que só poderia ter sido vivida porque se desgarrara da história principal. O vento acabou varrendo-a para o lixo. (NOLL, 2008a, p. 09)

Desse modo, quando abandona a mulher e o filho para seguir o seu amor homossexual da infância e juventude, o narrador se desvia da herança paterna, o sêmen, como elemento de continuidade, ou seja, de procriação, para redirecioná-lo para a sua própria evanescência, interrompendo, assim, a continuação da sua genealogia:

O orgasmo se deu comigo nas vísceras da carne evanescente, mas com a porra melada de sempre, o mesmo odor metálico do sêmen, mais uma vez sem validade para a perpetuação da espécie, porra recém-desperdiçada afinal e já remota e enterrada. (NOLL, 2008a, p. 39-40)

Acompanhando o extravio do seu narrador, a narrativa de *Acenos e afagos* se desvia da linearidade da história principal, a da vida estável de um pai de família, e perfaz o caminho que só poderia, então, ser traçado pelas linhas da ficção, o caminho da ambiguidade literária, pelo qual a história secundária pode se desenvolver e a relação tornada inviável entre pai e filho pode se concretizar através das figuras da mulher e do lobo nas quais a metamorfose transforma o narrador e o filho. Assim, inviabilizando definitivamente qualquer possibilidade de sucessão genealógica até então presente na narrativa:

Passava a mão pelo dorso do animal, rememorando a pele de meu filho ligeiramente arrepiada com um afago assim. O cheiro do corpo peludo era brutalmente invasivo, sobrecarregava minha mão de forma insuportável. Achei-me ridícula acarinhando uma besta fera. Eu deveria estar entrando numa senilidade precoce, ao tentar extrair do lobo o meu filho no fundo órfão. Mas aquele bicho assassinado me valia hoje bem mais do que o meu filho, freqüentador de piscinas em Porto Alegre. Esse morador da floresta tem a mesma essência mutilada e a mesma metamorfose da pessoa que agora sou. (NOLL, 2008a, p. 163)

Morto como a figura de marido e pai no mundo da ordem, o narrador (re)nasce como uma mulher através desse estranho deslizamento entre ser e não ser, presença e ausência, realidade e irreabilidade, na dimensão na qual

a linguagem passa do real ao imaginário, a dimensão do espaço literário, que não é o da explicação e nem da compreensão. Espaço no qual, ligada à estranheza da existência que o ser rejeitou e que escapa a qualquer categoria, a linguagem se faz como pura ambigüidade. Como afirma ainda o escritor Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte”, de *A parte do fogo*:

A literatura é a linguagem que se faz ambigüidade. [...] Na literatura, a ambigüidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos abusos que pode cometer. (BLANCHOT, 1997, p. 327-8)

O desvio do narrador de Noll de sua ascendência familiar em direção à errância se faz, assim, como uma das etapas do processo da metamorfose do autor na escrita de sua obra. Negando a nomeação, e a sua própria constituição física, o “eu” anônimo se distancia da figura do ser do mundo para se direcionar ao “ele”, a voz impessoal que cala a voz do ser e que somente fala pela voz que é própria da linguagem literária, como bem pontua Blanchot, em “Palavra bruta, palavra essencial”, de *O espaço literário*:

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. (BLANCHOT, 2011, p. 35)

A partir de então, a negação do narrador anônimo de Noll não fica circunscrita apenas à sua história pessoal e familiar, uma vez que esta é apagada juntamente com o seu passado pelo movimento errante que o desvia do mundo da ordem em direção ao espaço ficcional, dimensão na qual a voz que fala cede lugar à linguagem do texto que ela enuncia. Originária da linguagem do texto ficcional, a nomeação “João” se faz, portanto, como um desdobramento da narrativa nolliana na qual ela acontece. Como, por exemplo, em *Berkeley em Bellagio* (2002), narrativa na qual o narrador é um escritor brasileiro levado à Itália pelo convite da Fundação Americana, uma instituição de apoio às artes, para uma longa estadia em Bellagio no propósito de escrever o seu novo romance, que tem como personagem central

um também escritor brasileiro em sua experiência como escritor-residente e professor-visitante na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Entretanto, a escrita do narrador acompanha o deslocamento do seu autor através da viagem que leva o personagem narrado de Berkeley a Bellagio, quando então a cidade italiana se duplica e passa a ser não apenas o espaço onde o narrador-escritor elabora a sua obra ficcional, mas também o próprio espaço ficcional elaborado, sobrepondo, desse modo, as duas instâncias narrativas através do fluxo ininterrupto da escrita duplicada.

Assim, a nomeação desse narrador se faz a partir da ambiguidade de um personagem desdobrado da narrativa *en abyme* que se desenvolve nessa obra, que oscila entre as dimensões da realidade de mundo do seu narrador-escritor e a do espaço textual do romance que ele elabora dentro do romance em questão. Portanto, a imprecisa nomeação “João” (in)define a identidade deste narrador, uma vez que é enunciada indiretamente pela voz do duplo e ambíguo personagem Edwin, que ora nos é apresentado como um desconhecido pianista isolado na floresta de Bellagio (personagem da obra *en abyme*), ora surge como um colega do narrador também convidado da Fundação (personagem da obra de Noll). Sendo, desta maneira, assim como o personagem que a enuncia, uma nomeação indefinida entre as duas instâncias narrativas de *Berkeley em Bellagio*:

Subimos para os quartos, e ao parar diante da minha porta com meu nome escrito num cartão com margens em finos arabescos de metal dourado, ele se aproximou um pouco e repetiu: Joao, Joao, treinando um til com o dedo pelo ar, a repetir Joao, Joao, enquanto eu abria a porta, ele entrava junto, eu passava a chave me aproximando de seus lábios sonhadores. (NOLL, 2003, p. 49)

É no próprio processo da escrita do seu livro que o narrador se despersonaliza e transforma-se em um ser da ficção pelo desdobramento que o cinde no autor que narra e no personagem que é narrado. Essas transformações, que envolvem o autor e sua escrita no decorrer da elaboração da obra, são ilustradas por Blanchot, em “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*, a partir de sua definição das quatro metamorfoses pelas quais o escritor Marcel Proust passa para então adentrar no tempo próprio da escrita literária, que se dá, no decorrer da narrativa de *Em busca do tempo perdido*, pelo movimento que mescla o relato de suas experiências pessoais à elaboração escrita da obra. Contudo, Blanchot destaca que a divisão dos

tempos em Proust não é facilmente discernível, pois as singularidades que são comuns ao tempo de sua vida e ao tempo próprio de sua narrativa se interpenetram de tal forma que se torna inviável definir a qual tempo pertence o acontecimento evocado na narrativa:

E nós mesmos chegamos a outra dúvida, a outra interrogação que concerne às condições nas quais acaba de realizar-se a experiência tão importante à qual toda a obra está ligada. Onde ocorreu essa experiência? Em que “tempo”? Em que mundo? E quem é que a viveu? Proust, o Proust real, o filho de Adrien Proust? Ou o Proust já escritor [...]?” (BLANCHOT, 2005, p. 20)

Blanchot nos apresenta a resposta para essas questões logo em seguida, pela qual se constata que no processo da metamorfose quádrupla que transforma o homem do mundo em ser de linguagem, as duas primeiras metamorfoses são as que apagam o nome de Marcel Proust, retirando-lhe inicialmente a marca da sua identidade familiar, a de filho de Adrien Proust, e em seguida a da assinatura do escritor (Autor) na capa do livro. Para, então, adentrar na terceira e na quarta metamorfoses através da projeção dessa experiência em um mundo no qual o narrador, ele próprio uma entidade inteiramente fictícia, a recupera ficcionalmente como matéria da sua elaboração escrita:

Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta. (BLANCHOT, 2005, p. 20-21)

Desse modo, a passagem do “eu” ao “ele”, que se faz pela metamorfose da escrita proustiana, somente se inicia depois do apagamento das figuras do filho e do escritor, a partir do apagamento das figuras do Pai e do Autor. Sérgio de Sá, em “O escritor em viagem: *mass media* e deslocamentos”, de *A reinvenção do escritor*, destaca que a elaboração do duplo que se faz no decorrer da narrativa de *Berkeley em Bellagio*, que reelabora, reinventa e ficcionaliza o “eu” em um “outro”, concerne à figura do autor, e não à do escritor:

Durante o trajeto, o romance escreve a vida do narrador e do autor. O leitor lê o romance que está sendo escrito. Construção e leitura progridem com o virar de páginas e essa é a viagem literária: o caminho que se faz ao caminhar frase a frase, palavra a palavra, pontuação a pontuação. Sendo assim, a viagem interna mais uma vez se sobrepõe. A geografia da subjetividade romanesca acaba por ser mais importante. (SÁ, 2010, p. 135)

A citação de Sá enfatiza a distinção entre a viagem interna, ficcional, do narrador nolliano e a viagem feita à Itália pelo próprio escritor Noll para uma residência em Bellagio. O que, eventualmente, poderia constituir uma referencialidade circunstancial que uniria o autor (narrador) e o escritor, se não fosse o desvio que a escrita faz desse ponto de partida em comum na ficção de Noll e na ficção do seu narrador-autor, como destaca Karl Erik Schøllhammer, em “O sujeito em cena”, de *Ficção brasileira contemporânea*:

A contingência na qual a escrita do livro se desenvolve converte-se em cenário da narrativa, de modo que a história do romance torna-se também a história da realização do livro, pelo menos em seu ponto de partida, pois logo a ficção deslança livremente e não há mais nenhum esforço por parte do autor em manter a verossimilhança dos acontecimentos que se seguem. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 110)

Assim, em equivalência com o relato do narrador proustiano, o relato do narrador de Noll é, então, a narrativa do movimento que o levaria a essa narrativa e, portanto, a própria narrativa, na qual, narrando a si, ele se metamorfoseia no personagem de seu livro e no autor dessa narrativa por ser o seu elaborador, entrando, assim, na terceira e na quarta metamorfose, indissociáveis uma da outra, conforme mencionadas por Blanchot. Desse modo, apesar de, por vezes, aparentemente surgir como um signo intrinsecamente motivado, o nome próprio sugestionado na nomeação do narrador nolliano não acontece como um fator relevante na caracterização desses personagens, pois não lhes garante uma continuidade de referência anterior ao movimento de sua errância. Por conseguinte, ainda que a ação do enredo lhe exija uma nomeação completa, como se dá, por exemplo, em *Solidão continental* (2012), ao apresentá-la, o narrador o faz pela recorrente nomeação “João”, portanto de uma forma generalizada, uma vez que não permite que o complemento da nomeação revele o seu patronímico e, consequentemente, a sua origem genealógica:

[...] e a médica me perguntava pela milésima vez meu nome e eu precisava lembrar dele se quisesse me ver livre de seu jugo e eu tentei, respirei fundo e trouxe à tona um nome de quatro letras chamado João sem saber com convicção se aquele de fato era o meu nome mas era, não havia outro, João, repeti, e ela queria saber o nome completo, o sobrenome também, e eu respondo que assim é demais, que eu só tenho esse, nenhum mais, e ela se mostra meio impaciente e pede que eu durma, que ela vai me sedar mais. (NOLL, 2012, p. 88-9)

E, ainda quando esse suposto patronímico é revelado, ele não possibilita uma relação verídica com a identidade do narrador como ser do mundo, pois que este sobrenome é desvinculado de qualquer registro civil ou de alguma conexão com a sua genealogia, se mostrando mais como um logro da linguagem literária sobre a tentativa de rotulação que a linguagem do mundo tenta lhe impor:

E antes que ela aplicasse em mim mais sedativos eu digo ó, é João... João Bastos. Eu já verificara que a minha carteira com documentos tinha sido roubada. Estava bem assim, João... João Bastos, e assim eu dormiria aliviado, pois já tinha passado meu nome completo, João... João Bastos [...] (NOLL, 2012, p. 89)

Em “Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens?”, de *Alegorias da derrota*, Idelber Avelar enfatiza que a impossibilidade dos narradores de Noll de “constituir um nome próprio” (2003, p. 227) resultaria da encenação de sua fracassada busca de origens, uma vez que não há nenhum encontro verdadeiro com a alteridade que lhes possibilitaria a reordenação de experiências passadas e lhes permitisse, assim, uma assinatura:

O anonimato dos narradores-protagonistas é coerente com o conteúdo da experiência narrada. Para sujeitos já dissolvidos na pura faticidade, o nome próprio se converte numa âncora desde sempre inalcançável, imaginária. (AVELAR, 2003, p. 227)

Na leitura feita neste artigo, a impossibilidade dos narradores nollianos retomarem a experiência passada se dá em decorrência da ausência ou da dissolução da figura paterna, sendo, assim, a rejeição à nomeação uma rejeição à figura do pai. Por isso, sendo decorrência da impossibilidade ou da rejeição, não existe a presença paterna para os narradores dos romances *Hotel*

Atlântico, Bandoleiros, Berkeley em Bellagio, Lorde e Solidão Continental. Em *O quieto animal da esquina*, no início da narrativa, há ainda um jovem narrador com uma mãe, porém já abandonado pelo pai. Na negação imperiosa do narrador de *A fúria do corpo* em deixar o passado de fora da sua narração, resta apenas a lembrança embaralhada de um pai, extraviado e morto, em um tempo remoto. Em *A céu aberto* (1996), o narrador e o irmão buscam o pai e o encontram, porém ele se dissolve no decorrer da narrativa e a ambiguidade da metamorfose transforma o irmão do narrador na sua esposa e ainda no seu filho que ela gera, mas que morre após o nascimento.

Entretanto, em *Rastros do verão* (1986), os elementos aos quais o narrador de Noll usualmente recorre para apagar a sua história pregressa e focar a sua narração no momento presente se revelam como uma tentativa de dissimular a intenção inusitada da busca pela paternidade. Assim, o aparente imprevisto da chegada do narrador à cidade de Porto Alegre, que dá início à narrativa, e que é reforçado pela ausência de bagagens, pela negação de seu passado e pelo arsenal de possibilidades aleatórias por ele evocado como pretexto para a sua viagem, camufla o objetivo certo desse narrador de reencontrar o pai, sendo, portanto, uma viagem de retorno à terra natal na busca por suas origens. Porém, a tentativa do narrador de reencontrar o pai é vã, uma vez que a pista de uma carta que lhe fora enviada por um certo Senhor Tedesco, um desconhecido que se apresenta como companheiro de velhice de seu genitor na Santa Casa de Porto Alegre, lhe direciona apenas ao vazio, pois assim como o misterioso autor da carta, o pai é apenas um nome inexistente para uma figura igualmente inexistente, uma possibilidade paternal que é rapidamente descartada, esvaziando o pretense sentido de urgência da busca do narrador para, em seguida, desviá-lo para a errância sem propósito, restando-lhe apenas a enunciação do seu momento presente:

Fiquei de sunga, me sentei na borda da banheira e resolvi falar de mim. Os pingos do chuveiro batiam na cortina de plástico, e eu contei que tudo o que eu tinha a dizer a meu respeito pertencia ao passado. De onde começa o presente?, o garoto perguntou. Digamos que do momento em que saí do ônibus, poucas horas atrás respondi. Trata-se de um recém-nascido, o garoto disse rindo. Digamos que eu ainda nem abri os olhos, respondi. E ficamos um tempo rindo. (NOLL, 2008d, p. 27)

Assim como o deslocamento a esmo dos personagens, a figura do pai em *Rastros do Verão* é fugidia e se desloca com facilidade de um personagem para outro, não se deixando, portanto, se concretizar na narrativa, uma vez que não se apresenta de forma definitiva. O narrador retorna à sua cidade natal na intenção de reencontrar seu pai, uma alusão apenas sugerida pela evocação de uma identidade que não se materializa em um personagem. Momentos após a sua chegada à cidade, conhece um garoto que então embarcaria na Marinha Mercante no dia seguinte, filho de um desconhecido, de um viajante como o narrador, de um pai ausente e sem contornos, uma lacuna que sequer se presentifica em uma imagem para o filho. Como afirma o garoto:

Não tenho na memória nenhuma imagem do meu pai. Rejeitava as fotografias dele que a minha mãe costumava mostrar, simplesmente fingia que olhava mas olhava mesmo era uma outra imagem – alguma coisa como um corpo de homem sem face, o mesmo que um fantasma. [...] Ele olhou pela janela em direção ao Mercado, e disse que qualquer um poderia aparecer e declarar ser seu pai que ele não teria como acreditar ou não – a única imagem que tinha dele era a de um homem sem face. (NOLL, 2008d, p. 13)

Nessa mobilidade, a figura paterna – impossibilitada para o narrador, ausente e indefinida para o garoto – se perde de qualquer função de referência exata e acompanha o ritmo fluido e instável da narrativa, se deslocando de um personagem para outro, podendo, inclusive, fundir o narrador na imagem lacunar do pai do garoto, que assim o apresenta para a sua senhoria: “Olhou para a mulher e disse que eu era o seu pai. Foi aí que a mulher pareceu notar que estávamos de sunga. Olhou para a pia e disse sim, o pai, que bom...” (NOLL, 2008d, p. 32). A mulher, que reage com uma aparente indiferença à informação do garoto, é mãe de uma criança de pai também distante, e seu comentário irônico e descrente reforça a recorrente ausência da figura paterna na narrativa. Desse modo, os personagens são deslocados de sua ascendência e sem uma origem genealógica vagueiam pela narrativa como figuras anônimas, sem contornos ou delimitações, deslizando pelas linhas de uma escrita que não lhes permite se fixar em uma posição imutável.

A imprecisão da figura do pai na narrativa remete então esses personagens errantes e indefinidos para a ambiguidade, uma vez que a ausência de paternidade os extravia de qualquer referência que os remeta a

uma história pregressa, restando-lhes como herança a desagregação familiar, o anonimato e a errância. Na sua vindoura vida de marinheiro, o garoto se entregará à perambulação que outrora o seu desconhecido pai se entregou, um extravio que também é sugerido pelo distanciamento entre o pai ausente e o narrador, este uma figura igualmente erradia que se desvencilhou das amarras, deixando para trás tudo o que lhe impossibilitaria a marcha errante, sem objetivo: “Vi o brilho fosco da água, e ao mesmo tempo me dei conta de que eu tinha abandonado tudo. Pessoa por pessoa.” (NOLL, 2008d, p. 20).

A usual concepção da figura paterna – a de referência de origem – é inviável na escrita de Noll, pois nessa escrita ela se apresenta pela ausência, desconhecida e esvaziada na aparência, uma imagem sem nome e sem rosto. A partir dessa impossibilidade, a alusão à figura do pai como referência de origem se volta, então, para o próprio narrador, pois uma vez que o tempo anterior ao início da sua narração é descartado, faltam ao narrador elementos descritivos para a composição dessa imagem ausente, restando-lhe descrever os contornos do genitor a partir dos seus próprios contornos faciais: “Então eu disse que o meu pai tinha essa mesma linha de nariz aqui. E passei o dedo na linha do meu nariz. Depois falei da boca do meu pai, dos olhos.” (NOLL, 2008d, p. 58). Nessa inversão, a figura filial passa a ser a referência para compor a figura paterna, pois o narrador, ao tentar conceber para o garoto a imagem paternal que lhe é inviável, volta-se para a sua própria imagem, colocando, assim, a imagem do pai como reflexo da imagem do filho: “Mas antes me lembrei ainda de um detalhe, uma cicatriz roçando o olho esquerdo. Como tu, o garoto falou.” (NOLL, 2008d, p. 58). Não há, assim, uma marca de hereditariedade ou de semelhança da imagem paterna para a imagem filial, mas antes um deslocamento dessa imagem que, de originária, passa a ser uma imagem secundária, não mais como um modelo e sim como um desdobramento.

Desdobramento este que se faz a partir do desvio familiar para e pelas linhas da escrita literária que, prescindindo do autor como a figura do pai e proprietário da obra, passa a ser lida sem a sua inscrição paternal/autoral. Em “A morte do autor”, de *O rumor da língua*, Roland Barthes (2004, p. 58) enfatiza a escritura como uma fala neutra que destrói toda voz e toda origem, fazendo fugir o corpo e a identidade do sujeito que escreve através do seu apagamento nas linhas da sua elaboração escrita. A partir da sua imersão no espaço literário, a linguagem se distancia de sua ação no mundo real, produzindo o desligamento que a direciona a outra forma de linguagem,

pela qual a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte e a escritura começa. A morte do Autor coloca a própria linguagem no lugar daquele que era considerado o seu proprietário, passando a ser, a partir de então, a linguagem que fala e não o autor. A relação do Autor, considerado o provedor do livro, é ainda colocada por Barthes em um paralelo que o alinha à figura do pai que antecede o filho:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004, p. 61, grifos do autor)

Da mesma forma que as narrativas nollianas prescindem de uma elaboração prévia, também são destituídas de uma continuidade que as exceda, por conseguinte, a ruptura com o passado, reforçada pelo recorrente fracasso em retomar a origem familiar, impede ainda os narradores de Noll de dar continuidade ao relato de suas experiências pessoais, uma vez que a impossibilidade do narrador em “ter” um pai se estende ainda para a sua própria impossibilidade em “ser” um pai. Em *Harmada* (1993), o narrador é estéril. Em *Acenos e afagos* e *A céu aberto*, a figura do filho ora se concretiza, ora se dissolve, simplesmente desaparecendo, se metamorfoseando ou envolta em incertezas que dão continuidade à ambiguidade da narrativa, inviabilizando qualquer possibilidade do narrador de ter a sua continuidade garantida pela descendência familiar. E assim como não busca um destino para a sua trilha errante, o narrador de Noll tampouco demonstra um interesse por essa continuidade filial.

À exceção do narrador de *Canoas e marolas*, que chega à ilha na qual se passa a ação do enredo dessa obra com o propósito certo de encontrar uma filha que ele não conhece, revelando assim, nesse movimento errante objetivado, a firme resolução de estabelecer uma relação familiar de continuidade que se faria pela linguagem, através da transmissão da sabedoria paterna aos seus descendentes, impossibilitada nas demais narrativas de Noll:

Queria despertar inteiro e sair andando pela rua, pois precisava manter de pé a minha disposição, não deixar cair a peteca, precisava manter o tal fio, a linha, pois tinha uma filha a quem mostrar minha história talvez assim como se mostra pelo cangote a um cachorro a inconveniência de seus dejetos, assim eu deveria mostrar a minha história que poderia não ser limpinha cheirosinha e tal mas era um pouco também a sua e que não recuasse, não, antes de recusar ou aderir. Ela precisaria sim ouvir a voz do pai, desse entendimento mais destilado sobre o que há de vir, entende? (NOLL, 1999, p. 14-5)

No entanto, a imagem do pai como o detentor da sabedoria que será transmitida aos filhos, deixando-lhes como herança o legado da experiência certa e imutável, não se concretiza, pois, uma vez que nascido após a morte do seu genitor, o narrador de *Canoas e marolas* não teve acesso ao recebimento dessa tradição, e dessa forma a possibilidade de dar continuidade à experiência adquirida é inviável, pois não há experiência a ser passada à ascendência, uma vez que o narrador não tem uma experiência como descendente. Assim, o narrador intenta manter a continuidade passando adiante a sua história no encontro com a filha, mas tudo o que lhe vinha de recordação de si próprio chegava esvaziado, uma vez que aquilo que rememorava o remetia ao vazio da imagem do seu pai, um radialista que morrera pouco antes dele nascer, portanto uma figura que lhe era desconhecida.

Apesar de desconhecida, a figura paterna lhe era intrínseca, pelo desdobramento da imagem do pai na sua própria imagem, pois crescera ouvindo de sua mãe sobre a impressionante semelhança física que tinha com aquele que não chegou a conhecer, a ponto de se dividir entre a incongruente ausência de si e a finada existência do morto:

Quando pequeno costumava me olhar ao espelho para adivinhar meu pai. Sentia uma espécie de saudade de mim, a mesma saudade que costumava sentir nas tardes de domingo ao ouvir sem querer algum rádio nas redondezas transmitindo uma partida de futebol. Meu pai fora radialista, locutor esportivo, minha mãe tinha gravadas algumas transmissões importantes, até internacionais, na voz de meu pai. Quando escutava em algum rádio das imediações fiapos de algum jogo, sentia essa tal saudade de mim como se eu fosse meu próprio pai encoberto naquela voz possante que com o tempo ia ficando quase a improvável voz de ninguém. (NOLL, 1999, p. 26-27)

Desse modo, a mensagem que fica de herança para o narrador é a de uma voz que fala genericamente, a de um profissional da voz que fala sem, no entanto, lhe dizer, uma vez que não lhe transmite nenhuma mensagem particular. E, ao aceitar a sua imagem refletida como a imagem ausente da figura do pai, o narrador funde a filiação na paternidade, se sobrepondo na memória perdida de sua ascendência, e assim reduz a zero a possibilidade de chegar ao seu ponto de origem. Nessa postura ambivalente entre ser o reflexo e ser o refletor, a figura do pai se dissipa levando consigo a figura do filho, restando este terceiro, uma imagem incerta, improvável, a imagem de ninguém, a própria ausência de imagem que se personifica na voz de um personagem que nasce pelo desdobramento da morte de seu genitor.

Essa imprecisão da identidade do personagem que oscila entre as imagens da figura do pai e da figura do filho se desdobra na narração de *Canoas e marolas*, pois o narrador estende a indefinição da sua ascendência para a sua possibilidade de descendência, ao pôr em mobilidade a figura da pretensa filha, que poderia então ser representada pela imagem de qualquer outro personagem:

Se aparecesse, ao invés dela, o garoto do sono à beira do rio, eu embarcaria na viagem e o trataria como filha [...]. A minha filha na pele do garoto a exasperar seu cheiro áspero pediria que eu deitasse, iria me examinar. (NOLL, 1999, p. 30)

A possibilidade do deslocamento da figura filial de Marta para o garoto do sono reforça ainda mais a impossibilidade de transmissão da mensagem na narrativa, pois o garoto do sono além de mudo é também surdo. E o narrador, se fundindo na ausente imagem paterna, encoberto pela voz possante que, todavia, com o tempo, se tornaria a improvável voz de ninguém, estabeleceria uma relação familiar na qual não haveria nem transmissor nem receptor da mensagem, ausência de fala e de escuta, puro silêncio:

[...] ficaria mudo como o garoto, pois eu precisava me manter à margem dos fios invisíveis que iam armando perigosamente o circuito das coisas lá para além da ilha, lá de onde eu viera; e eu seria feliz, bem sei, se pudesse ter um pouco do silêncio que me gerara no princípio que esqueci. (NOLL, 1999, p. 26)

Já que não importa muito o que veio antes e o que vem depois, a narrativa tende a se direcionar para o silêncio, uma vez que, para esses narradores, a experiência nunca se converte em saber narrável. Entretanto, o silêncio para o qual tende a escrita de Noll não se caracteriza estritamente pela ausência de fala, mas pela ausência de verdades estipuladas nessa fala, já que não intenta evidenciar, através das palavras, nenhum saber nem tampouco se direciona a um objetivo prático. Por isso, quando a palavra se mostra ao narrador de Noll como um meio de utilidade, uma forma de manipulação que traz em si o intuito de estabelecer a ordem através da fala como forma de comunicação e entendimento, ela se lhe parece desgastada e empobrecida, evidenciando que, para o personagem literário nolliano, a fala que traz em si uma intenção é a fala oposta àquela a qual ele anseia, que é livre das associações diretas intentadas no mundo da ordem:

Nem estava realmente muito interessado. Eu estava curioso pela porção mínima que se escondia por detrás das coisas, isso que alguns poetas dizem que vêem, que alisam, que vigiam, isso que praticamente deixa de existir quando se procura, isso encoberto, isso manso, isso que se autofulmina a cada tentativa de se mostrar, isso que não é nem projeto nem passado, isso que quando de fato aparece é porque está forjando sem querer o instante no qual você respira, agora! (NOLL, 1999, p. 83-84)

Portanto, quando a viagem do narrador de Noll se faz com a intenção de buscar a sua ascendência ou descendência, o movimento da escrita na qual ela se desenvolve o devolve para o desvio da errância, impedindo-o de receber ou transmitir a mensagem que inicialmente ansiara, desviando, dessa forma, a própria linguagem literária de um desenvolvimento objetivado e carregado de sentidos prévios. Doravante, em *Canoas e marolas*, a partir da indefinição das figuras paterna e filial, o narrador é conduzido para um movimento incerto e sem objetividade, sendo então levado pela oscilação que dissipa pela incerteza toda a postura firme e decidida que o levará à ilha na procura da filha, não lhe restando, assim, nenhuma convicção de que Marta seja realmente a sua descendente. A ambiguidade, então, passa a predominar na narrativa, não havendo mais a possibilidade de uma referência exata entre os personagens, pois Marta está grávida, talvez do garoto do sono, talvez até do próprio narrador, podendo então ele vir a ser, ou não, o pai do seu neto, apesar de não haver certeza de que essa Marta seja filha da outra Marta, a

enfermeira que o narrador também não pode afirmar ter engravidado, uma vez que o seu passado se perde no esquecimento:

Eu estava ali entre todos, mas era um forasteiro, ainda por cima francamente desmemoriado, sem saber bem claramente o que fazia na ilha, por exemplo essa questão da filha, onde ela realmente estava, delineada e comprovada, onde? onde? (NOLL, 1999, p. 32)

Uma vez dissolvido o objetivo de encontrar a filha, se dissolve também a possibilidade de dar uma finalidade à fala narrativa, que se daria a partir da intenção primeira do narrador de passar adiante a sua história, impossibilitando assim a sua tentativa de transferência da experiência ancestral, movimento que poria ainda em continuidade a sua narração. O intuito de transmissão da experiência paternal se mostra, dessa forma, impraticável para o narrador, pois não há um receptor filial para o relato de sua vivência, tentativa que, de qualquer forma, se mostra inviável na narrativa, uma vez que não há também sequer material a ser relatado: “O que eu queria mesmo era saber contar uma história, ou melhor, ter uma história limpa para contar. Fico aqui resmungando e resmungando e ninguém me ouve e ninguém ocorre. Então me sento e depois me deito na areia à beira do rio.” (NOLL, 1999, p. 82).

As narrativas de Noll se constituem, desse modo, em consonância com a esvaziada linhagem genealógica dos seus narradores, se desenvolvendo em conformidade com a sua trajetória errante, sem origem e sem destino, se (des)estruturando através da ambiguidade que não lhes possibilita recuperar a ascendência e nem desenvolver uma descendência, como enfatiza Rafael Quevedo (2007, p. 174), no texto “Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll”: “Em outras palavras, e com uma certa reverberação benjaminiana, poderíamos dizer que tal escrita não provém de um manancial de sabedoria que a precede, ela não rememora uma experiência, nem dá ‘conselhos’.” A esvaziada linhagem familiar do narrador de Noll impulsionaria, assim, o movimento de sua trajetória errante, derivando em uma forma de linguagem que é própria de uma escrita que, assim como não se objetiva, também não deriva de uma elaboração prévia, partindo do que Quevedo (2007, p. 172) denomina ainda de o “grau zero” de memória:

No que diz respeito às histórias de Noll, tudo se passa como se elas fossem engendradas “durante” o processo mesmo da escrita, ou seja, o conteúdo da narrativa não precederia o texto em si, mas passaria a

existir de maneira concomitante ao próprio ato de narrar. Isso nos sugere a possibilidade de estarmos diante de uma escrita que parte do “grau zero” de memória, que não se origina de um centro irradiador de onde se poderia jorrar uma experiência a ser comunicada, mas tudo se passa como se tal escrita fosse a confissão e o testemunho dessa “pobreza”.

Esvaziada na sua fonte e na sua finalidade, a escrita nolliana não se quer objetivada, desviando constantemente os seus narradores para o movimento contínuo e incessante da errância. Movimento interminável que, de obra em obra, terá continuidade em uma nova chegada que se fará partida, se desenvolvendo em viagens sem rumo ou intenção que não acumulam experiências, dissolvendo a origem, a identidade e a figura do narrador, assim como a sua fala pretensamente utilitária, pois que, por esse movimento errante, direciona as narrativas de Noll para a linguagem própria da escrita literária. Linguagem que, provinda do silêncio, ao silêncio retorna: “Eu encontrava, eu acho, o tom das coisas, mas era como se esse tom só pudesse se explicar calando-se.” (NOLL, 1999, p. 18).

Referências

- AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos de viagem? In: AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p. 213-234.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008c.
- NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Record, 2008d.
- NOLL, João Gilberto. *Solidão Continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- QUEVEDO, Rafael Campos. Experiência e pobreza na narrativa de João Gilberto Noll. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 14, p. 169-181, 2007.
- SANTIAGO, Silvano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SÁ, Sérgio de. O escritor em viagem: *mass media* e deslocamentos. In: SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor*. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2010. p. 123-144.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O sujeito em cena. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 105- 120.
- SOUZA, Francisco Renato de. O apocalipse da escrita em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 23-41, 2018.



Sofrimento e silêncio no piauí oitocentista: a representação feminina em *Vaqueiro e visconde*, de José Expedito Rêgo

Suffering and Silence in 19th Century Piauí: The Female Representation in Vaqueiro e Visconde, by José Expedito Rêgo

Vicencia Rozilda Gomes Pinheiro

Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Imperatriz, Maranhão / Brasil

vicenciarozilda@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0165-5247>

Thiago Coelho Silveira

Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Presidente Dutra, Maranhão / Brasil

silveiratc@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0839-0165>

Gil Derlan Silva Almeida

Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Bacabal, Maranhão / Brasil

gilderlansilva@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0270-5149>

Resumo: O campo que circunda o gênero é um liame tênue entre o político e social, pois estas instâncias refletem a conjuntura que nos cerca sobre as questões de como tratamos e como somos tratados nas discussões sobre o masculino e o feminino, bem como isso é refletido nas produções literárias que caminham sobre esse terreno. Desta maneira, este trabalho objetiva analisar as representações do feminino na obra *Vaqueiro e visconde* (2009), de José Expedito Rêgo. Enquanto metodologia, utilizam-se os pressupostos da pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, tratando o *corpus* do texto literário como elemento primordial para a investigação sobre as personagens. No tocante ao aporte teórico, valemo-nos dos diálogos empreendidos por Bourdieu (2017); Espinheira (1984); Schawantes (2006); Zanello (2018) e Zinani (2006), bem como outros nomes que abordam as teorias e críticas literárias no âmbito dos estudos de gênero e seus desdobramentos com o feminismo. Percebe-se, assim, que o processo de inferiorização e subalternidade imposto ao ser feminino permeia toda a obra, e encontra seu ápice na personagem Josefa, que reflete o regime patriarcal e misógino estruturador do Piauí oitocentista.

Palavras-chave: Vaqueiro e visconde; Piauí; gênero; mulher.

Abstract: The field that surrounds gender is a tenuous link between the political and social because these instances reflect the situation that involves us about questions of how we treat and how we are treated in discussions about male and female, as well as this is reflected in the literary productions that move on this area. Thus, this work aims to analyze the representations of the feminine in the work *Vaqueiro e visconde* (2009), by José Expedito Rêgo. As a methodology, the presuppositions of the bibliographical qualitative research are used, treating the *corpus* of the literary text as a primordial element for the investigation about the characters. Concerning to the theoretical contribution, we used the dialogues undertaken by Bourdieu (2017); Espinheira (1984); Schwantes (2006); Zanello (2018) and Zinani (2006), as well as other names that touch on literary theories and criticism in the scope of gender studies and its consequences with feminism. It can be seen, therefore, that the process of inferiority and subordination imposed on the female subjects permeates the entire work, and finds its apex in the character Josefa, who reflects the structuring patriarchal and misogynist regime of nineteenth-century in Piauí.

Keywords: Vaqueiro e visconde; Piauí; gender; woman.

1 Introdução

A literatura piauiense é um campo fértil para a análise de perfis femininos vinculados às mulheres sertanejas, uma vez que o passado colonial, vinculado à ocupação do território através da implantação de fazendas de gado, se mostra, em muitos casos, fonte de inspiração para literatos que escreveram em diferentes épocas. Este é o caso da obra que será analisada neste trabalho.

Vaqueiro e Visconde, de José Expedito Rêgo (2009), é uma biografia romanceada de um sujeito que ocupou a presidência da *Província do Piauí* no período de 1831 a 1843, Manoel de Sousa Martins. Nascido em 8 de dezembro de 1767 e falecido em 20 de fevereiro de 1856, ele teve papel relevante na adesão da província à independência do Brasil (SOUSA NETO, 2013). Para os padrões da época, como afirma Castelo Branco (2020), ele ao mesmo tempo representava a regra e a exceção. A primeira por manter-se vinculado à terra, ao mundo rural, dando continuidade à pecuária nas fazendas que herdará do pai e naquelas de propriedade de sua mãe e de sua avó, mas também buscando prestígio social ao ocupar cargos públicos e postos militares. A segunda decorre da longevidade de seu governo como presidente de província, que durou vinte anos, diferente do que ocorria em outras províncias que periodicamente tinham seus presidentes trocados.

Considerando estes elementos, compreendemos certa intencionalidade do literato em tomar uma figura emblemática da história piauiense como personagem mestre da narrativa ficcional que constrói. A obra passou a ser intitulada de *Vaqueiro e Visconde* apenas em uma segunda edição, publicada em 1986, inicialmente constava como seu nome *Né de Sousa*. As razões que levaram à mudança de nome do livro não são esclarecidas na época de sua reedição, mas pode-se inferir pelo menos duas motivações: a primeira estaria relacionada à comercialização da obra, pois o novo título despertaria maior interesse nos possíveis leitores; A segunda teria a ver com a construção de um título que refletisse melhor o seu conteúdo, pois embora a obra abordasse momentos da vida de Manoel de Sousa Martins na infância, a maior motivação estaria em sua atuação como vaqueiro no Piauí colonial bem como em sua ascensão política.

A obra literária, *corpus* dessa análise, é a principal produção de José Expedito Rêgo, famoso no campo da literatura piauiense por diversos outros trabalhos, como *Malhadinha* (1990) – a segunda; *Vidas em Contraste* (1992); *Caminhos da Loucura* (1995); *Um livro de contos – Estórias do tempo antigo* (1995) - no qual reinventa e conta causos populares ocorridos na cidade; *Um livro de poesias – Horas sem tempo* (1999), bem como a obra póstuma - *Crônicas Esquecidas* (2009). Além de escritor, teve atuação no *Jornal O Cometa*, que circulou em Oeiras, cidade localizada no sul do Piauí, entre os anos de 1971 e 1976. Expedito Rêgo também ocupou a cadeira nº 2 da Academia Piauiense de Letras. (BARROS, 2015.)

A obra em tela permite uma gama de discussões, desde a interface entre história e literatura, as relações entre literatura e espaço geográfico, mas sobretudo acerca das relações sociais mantidas entre sujeitos de um tempo em que a desigualdade entre homens e mulheres era latente, normalizada e pouco ou quase nunca questionada. É sobre este último aspecto que deteremos nossa atenção e posterior análise sobre o *corpus* escolhido.

Nesse sentido, este trabalho discute a representação feminina por duas personagens da obra que, embora não sejam protagonistas, ocupam um lugar de destaque na narrativa. De um lado, nos deparamos com Josefa, mulher bonita e dotada das qualidades necessárias para ser considerada digna de ser desposada, tomando como base a visão patriarcal que permeia a época e o enredo, por Né de Sousa, personagem principal da obra cujo nome faz referência ao apelido de Manuel de Sousa Martins. De outro, vemos Sebastiana, amante, mulher-produto adquirida para servir aos desejos de

seu dono, tomando como base a construção de uma dialética que permeia a oposição entre essas duas figuras femininas tão diferentes, mas ambas envoltas numa mesma narrativa ficcional.

Assim, partindo de pontos de vista diferentes em relação a Né de Sousa, tais mulheres são representadas por Rêgo (2009) em situação de subalternização ao sujeito masculino, chamando atenção para uma sociedade patriarcal e machista que possui raízes bem antigas. Desta maneira, cabe salientar a representação sobre tais mulheres na obra, pois ambas as personagens ocupam o mesmo espaço, mas desempenham papéis diferentes, o que reflete drasticamente em como são enxergadas na escrita de Rêgo.

Tomando como base o processo de análise desta obra e as questões sociais decorrentes de uma análise que caminha pelo viés dos estudos de gênero e seus desdobramentos junto ao texto literário, a metodologia faz-se em caráter qualitativa, uma vez que investiga tipos sociais e suas ações e comportamentos no *corpus* em questão (FERREIRA, 2018; SERRÃO, 2018), bem como se vale dos procedimentos bibliográficos para auxiliar o trabalho metodológico com o texto literário.

Desta maneira, partimos do pressuposto que os comportamentos desempenhados pelas personagens femininas fruto da análise desta obra, bem como os discursos dominantes impostos a estas, são uma marca predominante que problematiza a escrita de Rêgo (2009) nesta produção. Ao passo que reflete uma importante temporalidade do Piauí e do Brasil, o texto profícuo do autor revela as desigualdades e violências de gênero que foram e são facetas marcantes da realidade.

2 O valor de uma mulher pode custar caro: Josefa e os dissaboresdo matrimônio

A personagem Josefa aparece no romance no capítulo VII, fase em que o protagonista, Né de Sousa, começa a administrar as fazendas da família após o falecimento do pai. Como o personagem principal já está na fase adulta, aborda-se o momento em que ele decide se casar trazendo a personagem Josefa ao enredo da trama, evidenciando sua emergência em função do sujeito masculino. Isso é possível de perceber quando Rêgo (2009) a cita pela primeira vez no livro:

O menino Né de Sousa andava perdido de paixão pela prima Josefa Maria, filha do Zé dos Santos. Donana bem que gostava dela, novinha como o filho, miudinha e bonita, mas seria correto que não se casassem logo, que esperassem algum tempo. O Né, porém, cabeçudo, voluntarioso, não ouvia conselhos e estava caído pela garota. O casamento seria cousa de montar casa. (RÊGO, 2009, p. 53)

O trecho estabelece como foco as vontades de Né de Sousa, que se coloca em primeiro lugar e não se preocupa com a opinião dos outros sobre seus desejos. Nem mesmo de sua mãe. Assim, Josefa é apresentada no romance de forma sucinta e tendo as qualidades que o homem exigia: era bonita. No decorrer do capítulo são apresentadas outras qualidades que aquela sociedade exigia das mulheres, perceptíveis em Josefa, ressaltando a representação clássica da mulher submissa ao marido em qualquer circunstância. Mesmo nesta primeira menção já se pode perceber o uso do adjetivo “miudinha” para se referir a Josefa, que embora pareça remeter diretamente ao seu porte físico, também permite inferir a sua existência enquanto um ser frágil.

Pa tindo de uma análise que tome os estudos de gênero como um viés que respalde a noção de subalternidade que Né impõe a Josefa, podemos perceber o uso do que Zanello (2018) chama de *dispositivos de subjetivação*. Assim, deparamo-nos com o dispositivo amoroso com um dos principais pontos que alicerçam a dominação sob Josefa. Isso se dá na medida em que a estrutura matrimonial passa a constituir um elemento central para a sujeita feminina, ou seja, somente com a vinculação amorosa seria possível a completude para a personagem feminina, seja em termos de identidade ou estabilidade para sua vida.

Desta maneira, além de toda a carga patriarcal que a sociedade usa como mote para a vinculação exaustiva de uma mulher a um homem, essa vinculação só se faria plena com o matrimônio, usado como além do enlace para a manutenção de uma estrutura familiar rija e normativa, o elo que sela a dominação da mulher ao senhor-marido.

A perspectiva de Schawantes (2006), ao analisar personagens femininos e masculinos em obras literárias, nos parece pertinente para compreender a construção da personagem. A autora diz que cada

época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade e masculinidade, que permite à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros. (SCHAWANTES, 2006, p.10)

No caso da obra em destaque, é importante enfatizar que, por ser inspirada na história de vida de Manuel de Sousa Martins, figura politicamente marcante na história do Piauí no século XVIII, a figura da mulher submissa é acionada no processo de construção da narrativa.

A obra literária não necessariamente precisa assumir um compromisso com a verdade e com os fatos históricos que a permeiam, mas ela pode representar os valores da época e sociedade em que é escrita ou da que busca tratar. Nesse sentido, acreditamos que Rêgo (2009), ao se propor a construir o que chamamos de biografia romanceada, buscou atribuir a Né de Sousa e Josefa características próprias do ideal de masculinidade e feminilidade que se esperaria encontrar naquele momento da história piauiense que a obra retrata.

As emoções de Josefa pouco aparecem na narrativa da obra, construindo-se um cenário de invisibilidade acerca do que ela pensa e sente em relação ao marido e à forma como é tratada por ele. Assim, recorreremos aos detalhes das descrições da relação mantida por eles para fazer algumas inferências sobre esses sentimentos. Acerca da lua de mel do casal, o autor narra por meio do seguinte:

A lua de mel se deu rápida e incisiva. A experiência sexual de Né de Sousa tinha sido, até então, com índias e mulatas. Foi um tanto brutal com a meiga Josefa. Depois de uma semana seguida de coitos noturnos e diurnos, Né de Sousa deixou a jovem e exausta esposa em companhia da mãe dele e partiu para uma viagem de inspeção às fazendas (RÊGO, 2009, p. 54)

Há várias problemáticas que podem ser discutidas com base nessa passagem. Primeiro, que o personagem masculino não se preocupa com a personagem feminina, que é tratada de forma indiferente pelo marido. Não há por parte dele a manifestação de preocupação com a virgindade da esposa, o que denota o caráter brutal do ato nas núpcias e das relações sexuais seguintes. O uso dos adjetivos “rápida” e “incisiva” para descrever esse momento da vida do casal reflete a falta de delicadeza e cuidado para com sua companheira. Segundo, Né de Sousa trata Josefa como as outras mulheres com quem tinha o hábito de manter relações sexuais. Esse aspecto denota como Né de Sousa trata a esposa, em termos sexuais, da mesma maneira com que lidava com suas amantes, colocando-as em um mesmo patamar: a de mulher-objeto, meramente ilustrativa e usual para necessidades específicas, como o sexo e os afazeres domésticos.

O sexo numa visão falocêntrica constitui-se, muitas vezes, um verdadeiro aparato de dominação e colonização, pois o sujeito feminino passa a ser encarado com um corpo desprovido de alteridade e subjetividades próprias, fazendo-se apenas um acessório para a reprodução e o prazer masculino. Assim, não havia qualquer necessidade de sentimento ou afeto, pois a relação necessitava apenas servir ao propósito procriativo ou satisfação do prazer, este segundo levando apenas como foco o masculino.

O desejável não se articula por si mesmo; ele depende de outras propriedades. Isso é colonização. O regime coloniza de uma forma específica o desejo; entende o desejo como algo que precisa ser saciado, e o seu objeto consumido, aprisionado. (BENSUSAN, 2004, p. 132)

O lugar de diferenciação social da esposa Josefa para com as amantes se dava, dessa maneira, nas outras dimensões da relação com Né de Sousa. Quando o autor cita que ele foi “brutal com a meiga Josefa”, está ressaltando que uma esposa não poderia ser tratada como as índias e mulatas, que muitas vezes eram forçadas a manter as relações sexuais com os senhores. A brutalidade era, portanto, prática comuns nos estupros cotidianos a que essas mulheres eram submetidas. No caso de Né de Sousa, vemos um tratamento sexual com as mulheres que girava em função somente do seu prazer.

Em relação aos sentimentos de Josefa, como dissemos anteriormente, nos resta apenas inferir a partir das entrelinhas do que o autor nos diz. Sabe-se que a sociedade da época que a obra retrata naturalizava o tratamento que Né de Sousa dispndia a sua esposa. De uma mulher sertaneja do século XVIII esperava-se o lugar de servidão ao marido (FALCI, 1997). Imagina-se a sua dor, vergonha e o sentimento de desvalorização.

Nas cenas em que Josefa aparece na obra percebe-se muitos momentos de sofrimento e dor, ainda que estes sentimentos estejam presentes apenas nas entrelinhas, como ocorreu em sua lua de mel. Outra passagem que nos leva a esse entendimento descreve uma ocasião em que Né de Sousa retorna de sua primeira viagem depois de casado. A obra assim retrata:

Né de Sousa voltou de viagem no fim do inverno [...] Em Oeiras apenas se despediu da mãe e esposa. Esta o recebeu gordinha, com três meses de grávida. [...] no mesmo dia em que Né de Sousa chegou da viagem, levou a mulherzinha para a residência do casal e lá tiveram nova e intensa lua de mel, que quase termina em um aborto. Felizmente, o árdeo esposo só demorou em Oeiras uma semana. (RÊGO, 2009, p. 54)

Nota-se que Né de Sousa, mesmo sabendo que a esposa estava grávida, não se preocupou no tratamento na hora da intimidade, de forma que Josefa quase perde a criança. Para chegar a esse ponto, pode-se imaginar a brutalidade e violência que Né de Sousa tratava a esposa nas relações íntimas. O “felizmente” nos permite compreender que, de certa forma, as viagens do marido de Josefa eram um alívio. Porém, a personagem não aparece na obra utilizando de falas de reclamação. Pelo contrário, aceita tudo como uma boa esposa segundo o perfil esperado na época.

O homem não se preocupava com o prazer feminino, e às mulheres que desejavam buscá-lo seria a clara demonstração de indecência, desrespeitando sua maior função que seria gerar filhos. Segundo Zinani, ao longo da história “[...] a maternidade sempre teve contornos de condicionamento social. A maternidade tradicionalmente é vista como a mais nobre missão que a mulher pode exercer” (2006, p.78). Talvez por isso, Né de Sousa não se preocupava com a esposa, o importante era sua satisfação sexual e que ela gerasse filhos saudáveis. O livro relata que Josefa teve três filhos, mas o parto não é detalhado, como foi o de Donana, mãe de Né de Sousa. Há apenas uma menção da sua primeira gravidez, outra a respeito do nascimento do segundo filho e um pequeno relato do terceiro parto que deu à luz sua filha.

Nesse momento, a obra trata menos da família de Né de Sousa e dá maior ênfase aos conchavos políticos que ele pretendia fazer. Assim, a menção de que o parto foi Donana foi mais detalhada na obra explica-se por se tratar do próprio nascimento do protagonista da obra, funcionando como narrativa fundante das origens do herói piauiense. No caso de Josefa, esposa de Né de Sousa, essa descrição foi silenciada, pois o que importa no enredo são as suas ações que refletissem o protagonismo dado ao senhor e não os desdobramentos que permeassem a vida de Josefa.

Assim, cabe ressaltar que o não dito sobre Josefa é carregado de uma significação implícita que exemplifica sua submissão e subalternidade. O próprio silêncio faz-se voz para nossa interpretação, uma vez que acentua o sofrimento e violência imposto pela dominação contra o sujeito feminino, ao passo que busca promover a manutenção de uma estrutura hegemônica falocêntrica e misógina.

O terceiro parto, que aparece mais bem descrito, ainda que de forma rápida, serve para justificar a próxima fase da vida de Né de Sousa, ponto que novamente reforça o personagem em detrimento da principal envolvida na tarefa do nascimento da criança, a própria Josefa.

O nascimento do primeiro filho do casal fica perceptível em um fragmento em que Né de Sousa conversa com Dr. Cristóvão, em que este pergunta: “– Então seu Né, está de novidade. Já chegou o herdeiro? – Sim, doutor, chama-se Raimundo” (RÊGO, 2009, p. 58). A menção ao primeiro filho só ocorre para contextualizar a tentativa de Né de Sousa de se aproximar de uma das autoridades influentes na província, nos permitindo inferir que não só a personagem feminina é trivializada, mas tudo que a envolve, como o exemplo do parto.

A descrição do nascimento do segundo filho do casal ocorre na mesma lógica na trama literária. Né de Sousa estava tomando banho de riacho quando foi avisado que a esposa estava em trabalho de parto. Dedicando-se a descrever o banho de Né de Sousa, o parto de Josefa é retratado como no contexto de uma satisfação a ser dada a Né de Sousa ao chegar em casa: “– tão tudo na casa de Donana, *patrãozim*. Sinhá *Zefinha* teve outro menino macho... mas tá tudo *im pais*, graças a *Nossinhô*” (RÊGO, 2009, p. 63). Novamente, a narrativa segue discorrendo sobre as articulações políticas de Né de Sousa através de um encontro com uma pessoa considerada muito influente do Piauí naquela época, que era João do Rêgo Castelo Branco, nos transparecendo como os demais personagens são inferiorizados em comparação a esse, principalmente o sujeito feminino.

Na descrição do terceiro parto, que nasce uma menina, há mais detalhes, mas em função de justificar as atitudes que Né de Sousa tomaria após esse evento. O capítulo começa explicando que Né de Sousa sempre teve aventuras extraconjugais, pois sua esposa não o satisfazia, mas eram apenas passatempo, como descrito na obra. Porém, depois do terceiro parto de Josefa as coisas mudaram. O primeiro argumento que aparece é “Mas foi depois do terceiro parto da esposa que esta ficou inutilizada para o amor” (RÊGO, 2009, p. 67). A obra não diz claramente o que teria ocorrido com a personagem, mas se olharmos para o contexto histórico que a narrativa representa, Josefa pode ter se tornado infértil, perdendo, assim, a função de dar filhos ao marido. A personagem feminina é descrita como um objeto que agora quebrado, não serve mais. Trata-se, portanto, da representação da mentalidade de uma sociedade machista e patriarcal, que busca culpabilizar a mulher pelas aventuras extraconjugais de seu marido.

Desta maneira,

a sociedade através de seu sistema normativo padronizado estabelece gradações com relação à conduta sexual, tomando como referência o tipo ideal representado pelo casamento, exemplo de conduta sexual legitimada e prestigiada. (ESPINHEIRA, 1984, p. 34)

Não há muitos detalhes sobre o parto e o que exatamente adoeceu Josefa, mas explicam-se algumas coisas:

Nasceu uma criança, que recebeu na pia batismal o nome de Maria Josefa. Donana já tinha morrido. A menina veio ao mundo sozinha. Ao chegar a parteira apenas cortou o umbigo e deu banho de costume na recém-nascida. Seguiu-se grande perda de sangue e Josefa esteve entre a vida e a morte. [...] Josefa foi tratada pelas amigas e parentes e pela própria parteira, a velha Vicentina, e salvou-se com a graça de Deus e a da dedicação dessas mulheres (RÊGO, 2009, p. 67).

Na passagem, observa-se que outras mulheres cuidaram de Josefa, sem aparecer nenhuma inferência de Né de Sousa em apoio a esposa. Depois da fatalidade, por conta das complicações do parto, Josefa ficou muito doente e até o fim da trama ela não se recuperou. Reforça-se, assim, um cenário de distanciamento entre marido e esposa, ao passo que também se enfatiza a imagem de Josefa como símbolo do sofrimento, silenciamento e submissão. Não há na obra nenhuma descrição de momento felizes, tudo remetendo ao sofrimento da personagem, que ainda enfrentaria outros sofrimentos e humilhações, tendo de suportar a decisão do marido de ter outra mulher.

3 O alívio e tormento de Josefa

Como no ditado popular que diz “não há um mal que não traga um bem”, vê-se que a personagem Josefa sofreu muito em sua vida conjugal com o marido, pois a retratação de momentos íntimos de violência na intimidade do casal é elemento circunstancial para interpretar que esta nunca sentiu prazer com o marido. Afinal, a relação só provocava dores, quer sejam essas físicas ou psicológicas. Isso se exemplifica no fragmento que mostra da lua de mel e o momento em que, devido às relações sexuais, Josefa quase teve um aborto, decorrente do sexo violento, mesmo em seu momento de gestação.

Depois do último parto em que Josefa adoeceu e não tinha mais condições físicas de satisfazer o marido na cama, a personagem conhece uma nova forma de sofrer: a vergonha, a humilhação e os ciúmes, pois Né de Sousa decidiu ter uma amante. A busca pela amante é interessante para ser discutida aqui, pois é o momento que marca a entrada de outra personagem feminina de uma classe social diferente no enredo.

Partido desses acontecimentos, vamos tentar perceber como essa mulher é tratada e representada, bem como sobre que ótica as histórias dessas mulheres se entrelaçam, a partir de pontuações sobre o relacionamento ilícito de Né de Sousa.

Havia numa de suas fazendas mulata bem clara, quase branca, filha de vaqueiro. Em matéria de mestiça, não conhecia outra mais bonita nas redondezas. Chamava-se Sebastiana. Mandou buscá-la. O pai não mostrou a menor oposição. Nem precisava o presente em dinheiro que Né de Sousa lhe mandou. A moça também veio de bom grado, sabendo a que se destinava. Né de Sousa alojou-a numa casinha que recebera recentemente em pagamento de dívida, por detrás da rua do Hospital. Tudo muito discreto (RÊGO, 2009, p. 68)

Esse fragmento retrata visivelmente a mentalidade masculina daquela época, principalmente no tocante aos homens latifundiários, pois o personagem comprou Sebastiana para ser sua amante. Destarte, o pai da moça aceitou sem resistência, bem como essa também não se opôs, de forma que ser amante de um homem poderoso como Né de Sousa era mais seguro do que alguém da sua classe social. Assim, em Oeiras-PI, não diferente dos demais locais, o dinheiro, ao que parece, comprava tudo mesmo, até a honra e dignidade. Nesse sentido Miridan Bugyja Britto Falci analisa que:

As mulheres jovens, sem status ou sem bens e que não haviam conseguido casamento numa terra de mercado matrimonial estreito, encontravam num homem mais velho, mesmo sendo casado, o amparo financeiro e social de que precisavam. Mesmo sendo a segunda ou terceira esposa do senhor juiz, o poder e o prestígio que advinha do seu cargo era partilhado pela mulher. Ser amasia ou cunhã de um homem importante implicava formas de sobressair-se junto à população e galgar algum status econômico, que ela não possuiria de outra forma. (FALCI, 1997, p. 269).

Percebe-se, então, uma justificativa que levava as jovens a relacionar-se com homens mais velhos na história do Brasil, pois procuravam por segurança e estabilidade, possivelmente encontradas na relação matrimonial. Dessa forma nota-se que a obra literária, em questão, coaduna com a história das mulheres no Brasil, que muitas vezes, sujeitavam-se a esse tipo de relacionamento, em prol de uma melhoria de suas vidas.

O tratamento dado a Sebastiana não foi diferente da forma como Né de Sousa tratava Josefa, ambas eram objeto de seu entretenimento. A diferença se dava no fato que Sebastiana foi uma mercadoria escolhida e comprada. Como vemos, no dia que Sebastiana foi buscada para morar em Oeiras, Né de Sousa estava saindo da missa quando o seu homem de confiança chegou e lhe falou “- A encomenda já chegou. Deixei escondida no mato” (RÊGO, 2009, p. 68). Desta maneira, acentua-se que para Né de Sousa as mulheres só tinham a função de o satisfazer e dar filhos, realçando os termos “encomenda” teve que ficar “escondida no mato”, como menções para a nova aquisição do senhor de terras.

[...] uma vez que o sentido de gênero na ideologia patriarcal não se traduz apenas pela noção de “diferença” do feminino em relação ao masculino, mas pela noção de divisão e inferioridade, a polarização dos sexos, tradicionalmente definida pelos termos “cultura” e “natureza” e perpetua uma mitologia que hierarquiza os papéis sexuais. Em última análise, sabe-se que, devido à tradição patriarcal em nossa cultura, a maior parte dos preconceitos ainda recaí sobre as mulheres. O patriarcalismo, enquanto um conjunto de normas elaboradas pelos homens brancos e heterossexuais, sempre esteve calcado em práticas autoritárias, pois exclui certos grupos sociais do seu centro de interesse. (TEIXEIRA, 2009, p. 88)

Assim, não era de se estranhar que o comportamento de Né fosse validado e até ratificado pela sociedade da época, pois, como vemos, as normas patriarcais seriam as definidoras do processo de sujeição de homens e mulheres aos liames da vida social. Para o senhor, estava conferida a primazia do poder e do domínio sobre os demais, ao passo que para a mulher sobrava-lhe o status de mercadoria e acessório de manutenção da realidade machista que a subjugava.

Sebastiana, que foi vendida pelo pai, tratada como animal, ao ser escondida no mato, sem ter opção de escolha, encarava como uma benção ser amante de um homem como Né de Sousa, pois a condição de concubina do

senhor lhe conferia um tratamento extremamente inferiorizante, mas ainda assim superior à falta de futuro que tinha na conjuntura com sua família.

Ressalta-se que não buscamos aqui romantizar o sofrimento de Sebastiana, tampouco enaltecer a condição em que esta adentra ao ser amante do coronel, fazemos essa interlocução com o propósito de destacar os diferentes nuances em que a subordinação feminina e a desigualdade de gênero se exemplificam no enredo da obra.

Sebastiana, antes desse acordo, tinha o desejo de se casar. Em sua primeira noite com Né de Sousa, que, como com Josefa, a tomou com toda brutalidade, ele fica surpreso pela moça ainda ser virgem (RÊGO, 2009). No imaginário do homem branco, a mulata começa a vida sexual cedo, pois não existe honra e pudor sexual para essa categoria de mulheres. “– Não sabia...Pensei que aquele teu namorado, o Joaquim, já te havia beneficiado... – Ele quis... Mas eu num deixei... *Diche* a ele que só *adespois qui* a gente casasse” (RÊGO, 2009, p. 69). Conforme Bourdieu (2017), em *A dominação masculina*, vemos que a castidade e a virgindade eram características que mensuravam a sujeita nas mais diferentes instâncias de sua vida, atrelando-a a um marcador que definia seu valor ou a falta deste.

As mulheres são valores que é preciso conservar ao abrigo da ofensa e da suspeita, valores que investidos nas trocas, podem produzir alianças, isto é, capital social e aliados prestigiosos, isto é, capital simbólico. Na medida em que o valor dessas alianças, e portanto, o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para a troca, isto é, de sua reputação e sobretudo de sua castidade – constituída em medida fetichista da reputação masculina e, portanto, do capital simbólico de toda a linhagem [...] (BOURDIEU, 2017, p. 58)

Outra questão interessante de se pensar sobre esse fragmento é o reforço de um estereótipo que entrecruza as relações de gênero e raça: a mulata só serviria como amante. Além do reforço da rejeição aos negros, prática comum naquela sociedade, ressalta-se que ela era mulata, porém “quase branca” (RÊGO, 2009, p. 73), e por isso serviria para ser a amante do grande latifundiário Né de Sousa, pois a mulata boa de cama tinha o marcador da raça que ainda lhe conferia uma nova possibilidade de submissão aos olhos patriarcais do senhor.

Ao relacionar a vivência de Josefa e Sebastiana em um mesmo prisma, ancorado na subalternidade e exploração por Né de Sousa, vemos que, no início do casamento, o protagonista machucava fisicamente sua esposa com sua truculência. Depois de esta não poder mais satisfazer os desejos carnis de seu marido na cama, devido a uma doença, que não fica claro na obra, mas entende-se como algo grave que a acometia na região pélvica, Né de Sousa passa a machucar a sua moral, dignidade e a alma, pois se sentia autorizado a ter outra mulher, que não seria só uma aventura, mas alertando Josefa que pretendia ter filhos com a amante e cuidar de todos como legítimos. Na obra, sobre esses eventos:

Né de Sousa fechou a porta e dirigiu-se ao quarto da mulher. Não fez segredo para Josefa. Conto-lhe tudo e acrescentou que pretendia criar como se fossem da própria esposa todos os filhos que porventura viesse a ter com a mulata Sebastiana. Josefa conformou-se, não só por ser submissa como por reconhecer que homem do tipo de Né de Sousa não podia viver sem os prazeres do sexo e ela sabia perfeitamente que não prestava mais para aquilo. Só pediu ao marido que respeitasse a sua presença e que continuasse tratando-a com a consideração de sempre (RÊGO, 2009, p. 71).

Com um destino trágico, Josefa, além de doente, é obrigada a aceitar a amante e os filhos ilegítimos, mas ainda assim sente-se grata, pois acredita que este tem razão, pois ela não tem mais condições de agradá-lo. Sobre essa perspectiva, vemos que Josefa toma a culpa da atitude do marido para si, por não poder mais lhe servir como mulher no sexo e na tarefa reprodutora. A aceitação da personagem pode ser explicada por Schawantes (2006, p. 11), pois “em uma sociedade patriarcal que depende do silêncio do outro para se manter funcional, os espaços de expressão pessoal reservados as mulheres são escassas e restritas”. Para aquela época só restava o silêncio e aceitação de Josefa, pois esta como mulher não poderia fazer mais nada, apenas viver conformada até sua morte.

Né de Sousa contemplou o rosto ossudo da mulher, a pele seca da cor da barriga de lagartixa, o fio negro da boca entreabrindo-se num canto-a passagem do pouco ar que ainda respirava, o nariz muito afilado dirigido para o queixo pontudo...quem diria que aquilo eram os restos da bela prima de anos atrás, por quem se apaixonara louca e sinceramente. [...] Agora a visão macabra da morte de Josefa acaba de

encher-lhe as medidas. E aconteceu o maior dos imprevistos. O corpo rijo e pesado, de compleição robusta, dominadora, tomou de joelhos aos pés do leito, e chorou convulsivamente (RÊGO, 2009, p. 225-226)

Nos últimos momentos de vida de Josefa, depois de tanto sofrimento e humilhação, parece-nos que seu marido demonstra um pouco de afeto e tristeza pela perda da esposa que foi sua companheira e amiga durante toda a vida, recebendo em troca apenas distrato e humilhações. A generosa Josefa, como era conhecida em Oeiras-PI, pela tessitura literária do próprio enredo, agora descansava em paz, pois só com a morte se libertou de todo o sofrimento de uma vida.

Josefa foi a personagem feminina na obra da qual mais se destaca a presença e a aparição, se fazendo recorrente do capítulo VII até XL. Durante toda a sua vida retratada na obra, não nos é percebido um único momento de felicidade ou alegria, o que confere na vivência e representação da personagem apenas uma gama de discursos e ações de sofrimento, partos sofridos, doença, traição, exposição pública, dentre outras menções que a pormenorizam. Outrossim, há muitos eventos da vida de Josefa que merecem destaque, pois tais determinantes se fazem material literário de uma riqueza de informações para descortinarmos o cotidiano das mulheres piauienses do século XVIII, fruto de pesquisas futuras.

4 Considerações finais

Em *Vaqueiro e visconde* nota-se fortemente a construção de uma narrativa que, ancorada na estruturação da dominação masculina, aponta o poderio masculino de Né de Sousa sobre suas mulheres. Assim, em todo o romance de Rêgo o foco passa a ser a exposição do personagem masculino como o senhor de terras e de vidas que circundam seu espaço.

Para as mulheres que compõem a tessitura literária aqui discutida, o que sobra é espaço privado da casa, construída em alicerces de subalternidade e submissão. Se em *Minha história das mulheres*, Perrot (2007) já apontava como a história da sociedade, sobretudo ocidental, foi enunciada sobre a égide de um discurso patriarcalista e misógino, não seria de se estranhar que a representação desta mesma realidade fosse espelhada na literatura que a toma como matéria-prima.

Enquanto o sofrimento de Josefa, cerne central da escrita aqui empreendida, representa grandemente o espectro que demarca a vida da mulher piauiense do século XVIII, vemos que essa vida é a marca de inferioridade que o domínio patriarcal busca impor sobre os corpos femininos. Assim, essa discussão se também instrumento de denúncia sobre as violências praticadas contra as personagens femininas que representam a grande massa de mulheres de nossa realidade.

A ordem imperial de um Piauí oitocentista revela como se davam as relações de poder entre os gêneros e como estes eram usados como aparatos dentro de um jogo social que, ao passo que empoderava uns, diminuía e podava outros. Este poder central, imbuído nas mãos do grande nome político da região, faz as vezes de um chicote contra o corpo da mulher piauiense que, ao seu bel-prazer, é meramente usado e descartado quando sua função matrimonial ou reprodutiva se esvai.

A trajetória de Manuel de Sousa Martins é marcada pelos conchavos de sociabilidades que o projetavam e o beneficiavam politicamente. Por outro lado, Josefa é a mulher inerte e subalterna que funciona enquanto acessório e instrumento subordinado para um senhor que nunca se importou com o bem-estar da companheira.

Desta maneira, ao tensionar as questões de gênero e a representação feminina no contexto que compõe *Vaqueiro e visconde*, vê-se que, além de mostrar uma Josefa que, infelizmente, perde a vida na dor e sem conhecer a felicidade, denuncia-se toda uma estruturação hegemônica de realidade piauiense que calou vozes femininas em favor de um *modus operandi* para a manutenção do sistema patriarcal do Piauí oitocentista.

Referências

BARROS, E. B. de. *Mimesis em Malhadinha, de José Expedito Rêgo*: representação irônica de um sistema social em decadência. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2015.

BENSUSAN, H. Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 12, p. 131- 176, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/GzHWy5Cxc6FcPm3kxyNCjCb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 mar. 2023.

BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

CASTELO BRANCO, P. V. O visconde da Parnaíba e a construção da ordem imperial na província do Piauí. *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, v. 38, p.205-230, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://150.161.6.100/revistas/index.php/revistaclio/article/view/245738>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ESPINHEIRA, G. *Divergência e prostituição: uma análise sociológica da comunidade prostitucional do Maciel*. Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia, 1984.

FALCI, M. K. Mulheres do Sertão Nordestino. In: PRIORE, M. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 241-278.

FERREIRA, N. B. Estudos culturais: um método de abordagem para a análise de objetos literários. In: NASCIMENTO, C. M. B.; PINHEIRO, E. V.; LIRA, M. R. S.; SERRÃO, T. S. (org.). *Metodologia da Pesquisa em Estudos Literários*. Manaus: EDUA, 2018. p. 183-198.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RÊGO, J. E. *Vaqueiro e Visconde*. 4. ed. Teresina: APL; FUNDAC; DETRAN, 2009.

SCHAWANTES, C. Dilemas da Representação Feminina. *OPSIS*, Catalão, v. 6, p. 7-19, 2006.

SERRÃO, T. S. Identidade e identificação nos textos literários. In: NASCIMENTO, C. M. B.; PINHEIRO, E. V.; LIRA, M. R. S.; SERRÃO, T. S. (org.). *Metodologia da Pesquisa em Estudos Literários*. Manaus: EDUA, 2018. p. 231-240.

SOUSA NETO, M de. *Entre vaqueiros e fidalgos: sociedade, política e educação no Piauí (1820-1830)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2013.

TEIXEIRA, N. C. R. B. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá: Revista de Filosofia*, Guarapuava, n. 25, p. 81-102, 2009. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125/1082>. Acesso em: 08 jan. 2022.

ZANELLO, V. *Saúde Mental, gênero e dispositivos*. Cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

ZINANI, C. J. *Literatura e Gênero: A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.



A interação entre a poesia de Arnaldo Antunes e a arte infantil de Rosa Moreau Antunes no livro *As Coisas*

The Interaction between Arnaldo Antunes' Poetry and Rosa Moreau Antunes Children's Art in the Book As Coisas

Tania Yumi Tokairin

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

tantantoka@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-4217-7416>

Resumo: O presente artigo analisa o diálogo interartes entre a poesia e arte infantil no livro *As Coisas* (1992), criado pelo poeta paulistano Arnaldo Antunes e por sua filha Rosa Moreau Antunes, quando esta era ainda criança. Por meio da análise de alguns poemas e desenhos que integram essa obra, objetiva-se destacar que a interação entre as linguagens da palavra e da imagem constituem a força criativa da obra, formando um objeto literário e artístico singular. Nele, a leitura dos poemas e a observação das ilustrações tornam-se uma atividade agradável, divertida e educativa do ponto de vista reflexivo, por falar de assuntos cotidianos com uma sensibilidade filosófica, de uma forma aparentemente espontânea e acessível a pessoas de todas as idades. Tratar-se-á, para tanto, da questão da poesia voltada ao público infantil e jovem, e de como essa criação conjunta de Antunes e Rosa pode abarcar uma ampla faixa-etária de leitoras e leitores. A fundamentação teórico-crítica utilizada neste estudo encontra-se em especialistas da poesia e da arte infanto-juvenil, como Maria da Glória Bordini, José Paulo Paes, Edith Derdyk, Viktor Lowenfeld, entre outros, bem como em estudos acadêmicos acerca do referido livro de Arnaldo e Rosa Antunes, especialmente as dissertações de mestrado de Fabiana Carmen Carneiro (UFSC, 2011) e Jorge Normando dos Santos Filgueira (UFRN, 2010).

Palavras-chave: Arnaldo Antunes; Rosa Moreau Antunes; poesia brasileira contemporânea; arte infantil; estudos interartes.

Abstract: This article analyses the inter-art dialogue between poetry and children's art in the book *As Coisas* (1992), created by the poet from São Paulo city Arnaldo Antunes and his daughter Rosa Moreau Antunes, when she was still a child. Through the analysis of some poems and drawings that are part of this work, the objective is to highlight that the interaction between the language of the word and the image constitutes the creative force of the work, forming a unique literary and artistic object. In it, reading the poems and observing the illustrations becomes a pleasant, fun and educational activity from a

reflective point of view, by talking about every day matters with a philosophical sensitivity, apparently in a spontaneous and accessible way to people of all ages. It will therefore deal with the issue of the poetry aimed at children and young people, and how this joint creation by Antunes and Rosa can cover a wide age of readers. The theoretical-critical foundation used in this study is found in specialists in poetry and children's art, such as Maria da Glória Bordini, José Paulo Paes, Edith Derdyk, Viktor Lowenfeld, among others, as well as in academic studies about the referred book by Arnaldo and Rosa Antunes, especially the master's dissertations by Fabiana Carmen Carneiro (UFSC, 2011) and Jorge Normando dos Santos Filgueira (UFRN, 2010).

Keywords: Arnaldo Antunes; Rosa Moreau Antunes; contemporary Brazilian poetry; children's art; inter-artistic studies.

1 Introdução

O poeta e crítico literário José Paulo Paes cunhou a expressão “poesia adulto-infanto-juvenil” para se referir ao gênero literário do seu livro *É Isso Ali*, publicado na década de 1980. Como ele observa, os poemas desse referido livro poderiam ser livremente lidos por pessoas de quaisquer faixas-etárias, desde a criança já alfabetizada até os seres adultos, ou, como ele classifica, “tanto por gente pequena e gente média como por gente grande” (1984, p. 9). E por que o escritor daria essa explicação num livro voltado objetivamente para o público infantil?

Poder-se-ia se deduzir que José Paulo Paes gostaria de ampliar ainda mais o público da sua poesia infanto-juvenil ou, então, desejaria criar, de fato, uma poesia que se destinasse a todas as faixas-etárias, indiscriminadamente. Numa linguagem acessível às crianças, ele argumenta que: “O adulto que não se diverte em ser, de vez em quando, criança ou jovem novamente é um chato. Assim como a criança ou o jovem que, seguindo o exemplo daquele horrível Peter Pan, não quer nunca ser adulto, torna-se um monstrinho.” (PAES, 1984, p. 9).

Com intenção semelhante, Elias José, responsável pela seleção dos poemas de Manuel Bandeira no livro *Berimbau e Outros Poemas*, sugere no singelo texto colocado na contracapa que aquela pequena coletânea, a princípio destinada ao público infantil, “não visa apenas às crianças”, pois “amar a poesia de Manuel Bandeira não depende da faixa-etária do leitor, depende apenas da condição humana.” (In: BANDEIRA, 1994).

Seguindo-se nesse mesmo espírito de acolhimento ao leitor e à leitora, independentemente da idade que venham a ter, a escritora Cecília Meireles pode ter idealizado a sua notável obra poética *Ou Isto ou Aquilo*, pensando em agradar não apenas às crianças e adolescentes, mas também às pessoas adultas que um dia já foram pequenas e adorariam ter lido a sua poesia na infância. Lê-se na orelha da contracapa da edição de 1990: “Este livro, publicado pela primeira vez em 1964, vem encantando sucessivas gerações e agrada não só às crianças, mas também aos jovens e adultos.” (In: MEIRELES, 1990).

A partir da ideia vislumbrada por José Paulo Paes para o seu livro de “poemas adulto-infanto-juvenis” e da possibilidade de criar-se uma poesia que agrade a todas as faixas-etárias, como vez ou outra já ocorria na obra de Manuel Bandeira e de Cecília Meireles, verifica-se que na obra de autoras e autores contemporâneos mais recentes, também podem haver demonstrações de boa poesia “adulto-infanto-juvenil”. E, inclusive, sem a necessidade de que a editora determine a faixa-etária do público-leitor ao qual a publicação se dirige, como acontece em *As Coisas*, de Arnaldo Antunes.

É comum que publicações voltadas para crianças e pré-adolescentes venham com indicações por escrito, tais como: “Poemas infantis” e “Literatura infantojuvenil”, no livro *A Arca de Noé*, de Vinícius de Moraes (2ª edição – 19ª reimpressão, 1991); “Literatura infanto-juvenil” e “um dos mais belos e importantes livros de poesias para crianças”, no livro *Ou Isto ou Aquilo*, de Cecília Meireles (5ª edição – 33ª impressão, 1990); “Literatura infanto-juvenil” e “Um menino poetando para os outros meninos do mundo”, no livro *Berimbau e Outros Poemas*, de Manuel Bandeira (2ª edição – 13ª impressão, 1994); “Literatura infanto-juvenil” e “Poemas Adulto-Infanto-Juvenis”, no livro *É Isso Ali*, de José Paulo Paes (5ª edição, 1984).

Conhecendo-se um pouco da própria trajetória artística e literária do escritor, é possível entender os porquês das suas escolhas de escrita, do seu estilo, das especificidades de sua poesia, e de como tudo isso influiu na concepção do livro *As Coisas*. Arnaldo Antunes é uma figura reconhecida por seu trabalho como compositor e vocalista da banda de pop-rock Titãs, que se destacou na cena musical jovem nos anos 1980 e 1990. Menos popular é o seu lado literário, que ele sempre manteve paralelamente à carreira musical, em uma constante atividade como escritor. Seu perfil é o do artista multimídia, capaz de incursionar por várias linguagens artísticas com desenvoltura.

Sua literatura já é reconhecida e estudada no meio acadêmico, gerando trabalhos interessantes, tais como as dissertações de mestrado utilizadas para fundamentar este artigo. Ambas são estudos acerca do livro *As Coisas*: da pesquisadora Fabiana Carmen Carneiro, intitulada *Há Muitas e Muito Poucas Palavras*: a poética de Arnaldo Antunes em *As Coisas* (UFSC, 2011); e de Jorge Normando dos Santos Filgueira, que fala sobre *O Poema e a Canção em As Coisas, de Arnaldo Antunes*: imagens da primeiridade, (UFRN, 2010).

Após se desligar dos Titãs, Antunes vem seguindo em carreira musical solo e, gradualmente, ganhou notoriedade no campo da poesia e das artes visuais. Considerado um dos nomes mais interessantes da poesia dentro de sua geração (Arnaldo nasceu em 1960), sua escrita segue a vertente da poesia concreta iniciada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, trio que encabeçou o projeto concretista em São Paulo na década de 1950. Seguindo essa linhagem, Antunes intenciona explorar a potencialidade artístico-visual através do texto poético, contudo sem se ater ao fundamento teórico e ideológico do movimento, hoje já datado. Há, certamente, uma afinidade estética, mas a sua poética segue um caminho próprio. Reconhecido no meio literário por outros títulos de poesia anteriores ao livro *As Coisas*, como *Psia*, de 1986, e *Tudos*, de 1990, Antunes ainda chegou a lançar um trabalho pouco conhecido em 1983, bem em seu início de carreira. Trata-se de um álbum de poemas visuais editado de forma artesanal chamado *OU / E* (CARNEIRO, 2011, p. 25).

Publicado em 1992, *As Coisas* é considerado (em termos oficiais) o seu terceiro livro, e foi com ele que Antunes recebeu o seu primeiro Prêmio Jabuti. Após três décadas, os poemas desse livro ainda mantêm o seu frescor e originalidade, e podem ser lidos por pessoas de todas as idades. Devido à sua abordagem temática e à linguagem adotada por Arnaldo Antunes, supõe-se que essa obra tenha sido pensada para atrair diversos públicos e faixas-etárias. Em alguma medida, pode ser uma boa indicação ao público-leitor composto por adolescentes e crianças que gostam de ler e ouvir poesia, e que estejam sendo iniciadas/os nesse gênero literário (infelizmente, ainda pouco lido) através de autores/as contemporâneos/as menos comuns à literatura infanto-juvenil. É o que se observa no caso de Arnaldo Antunes, um escritor mais conhecido por obras voltadas ao público jovem a adulto, haja vista que parte dos seus leitores e leitoras atuais conheceram-no através das canções dos Titãs e somente depois vieram a se interessar por seu trabalho na poesia.

Sua produção literária tem sido constante e demonstra que há coerência em seu trabalho como poeta, marcadamente pautado pela experimentação visual e sonora, incluindo-se, aí, incursões poéticas com o uso das tecnologias.

Sobre a trajetória e recepção do livro *As Coisas*, verifica-se que ele foi, desde o início, muito bem recebido pelo público leitor e pela crítica especializada, como também pelos órgãos públicos ligados à educação em seus diferentes níveis, que chegaram a incluir essa obra do autor dentre as sugestões de leituras literárias nas escolas públicas, conforme atesta a pesquisadora Fabiana Carmen Carneiro, em sua dissertação de mestrado sobre essa obra de Arnaldo Antunes:

Em 1992, Arnaldo publicou o livro **As Coisas**, também pela Editora Iluminuras. Em 1996 este livro foi adotado pelo Programa Nacional do Livro Didático – PNLD, do Ministério da Educação, o MEC, pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FAE e pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, sendo que em 1993 já havia recebido o Prêmio Jabuti de Poesia. Dentre as principais características da obra, chamam a atenção o olhar infantil que o poeta dá às coisas, a forma com que os poemas estão dispostos nas páginas e a simplicidade da linguagem poética que trazem a estranheza da obviedade à tona, resgatando a poesia na naturalidade. (CARNEIRO, 2011, p. 28, grifo da autora)

Portanto, credita-se a boa receptividade do livro *As Coisas* à originalidade de sua concepção visual, a qual coloca em destaque junto aos poemas de Arnaldo Antunes, as inspiradas e certeiras ilustrações infantis de Rosa Moreau Antunes, filha do poeta. Em relação aos textos, com exceção do poema “perfil”, que foi escrito em coautoria com o músico e compositor Nando Reis, outro conhecido ex-integrante da banda Titãs, os demais poemas são todos de Antunes, somando um total de quarenta e dois poemas, cada um deles antecedido por um desenho de Rosa, formando-se, desse modo, pares complementares de imagens e textos poéticos. Uma curiosidade é que seis poemas de *As Coisas* foram musicados, isto é, transformaram-se em canções que receberam música e foram gravadas; uma delas, inclusive, pelo cantor e compositor Gilberto Gil. De acordo com o pesquisador Jorge Normando dos Santos Filgueira, os seis poemas que ganharam as versões musicadas são: “as árvores”, “as coisas”, “o campo”, “a cultura”, “o dinheiro” e “se (não se)”.

2 Pensando a poesia infanto-juvenil

No livro *Poesia Infantil*, a pesquisadora Maria da Glória Bordini procura não apenas valorizar o gênero da poesia, mas enfatizar a urgência de a criança e adolescentes terem acesso a uma poesia de qualidade. Segundo Bordini (1986, p. 13-14), em contraposição à poesia adjetivada por ela como “genuína” (1986, p. 41), são lançadas no mercado obras que, na verdade, não são livros de poemas, mas sim de “pseudopoemas”. Isto é, em termos pedagógicos, poemas cujas autorias estariam mais preocupadas em educar e doutrinar por meio da forma poética, do que realmente de oferecer ao público infanto-juvenil um trabalho literário de alta qualidade artística. A despeito disso, ressalta o poeta e crítico José Paulo Paes que: “Não que eu seja inteiramente contrário ao viés pedagógico da maior parte da literatura infanto-juvenil. Apenas acho que ele não deve sobrepor-se ao lúdico e ficcional, ao poder de distrair e divertir que constitui a própria razão de ser dela.” (PAES, 1996, p. 37-39).

Já no entendimento de Maria da Glória Bordini:

Só quando a produção poética transcende a tendência à inferiorização de seu destinatário, tratando-o em pé de igualdade e apresentando-lhe um texto com o mesmo nível artístico que para o adulto, é que essa traição não ocorre. (BORDINI, 1986, p. 21)

Entendendo-se, aqui, por “traição” o viés pedagógico e, por vezes, doutrinário, existente em parte da poesia produzida para o público infantil e juvenil, que assim trata crianças e adolescentes como seres incapazes de pensar criticamente. Considera-se que a literatura pode ser transformadora, oferecendo às pessoas o livre arbítrio para pensar, agir e dar vazão à sua imaginação.

Entende-se que o foco da literatura direcionada ao público infanto-juvenil não mais se restringe a educar e passar lições morais. É por esse prisma que parte da poesia direcionada ao público infanto-juvenil estaria sendo produzida hoje, a exemplo de poetas, como Arnaldo Antunes e de outros autores e autoras mencionados anteriormente, priorizando a ludicidade e a qualidade da escrita, evitando, entre outras coisas, equívocos literários e obras de pouca qualidade artística. Afinal, sendo uma forma de arte, a poesia pode concomitantemente proporcionar prazer e trazer conhecimento crítico. Nesse sentido, o livro *As Coisas*, de Arnaldo Antunes, traz poemas inteligentes e criativos. Numa linguagem poeticamente simples,

o autor propõe reflexões sobre o mundo sem parecer complexo e, de uma forma agradável, a leitura ativa a ludicidade e a imaginação. Assim, os poemas falam sobre todos os tipos de “coisas” do cotidiano e da vida, das mais banais até aquelas mais sérias, que perpassam os valores humanos e tratam de temas profundos e existenciais. Tudo é tratado com muita leveza e pitadas de humor, que, combinados aos poéticos desenhos de Rosa Moreau Antunes, formam uma composição visual graficamente marcante.

O livro de Arnaldo Antunes é indicado a todos os públicos, e o detalhe que o diferencia dos livros de José Paulo Paes, Manuel Bandeira e Cecília Meireles está no fato de que a ilustradora, nesse caso, não é uma profissional da área de publicações infanto-juvenis, mas uma menina que demonstra, por meio de seus desenhos, a sua forma de expressão poético-visual. Desse modo, suas criações, ao lado dos poemas do pai, formam um surpreendente conjunto, no qual vemos um diálogo original entre ideias, imagens e palavras, ou seja, uma verdadeira interação artística e literária produzida através da arte visual de uma criança e da poesia escrita de um adulto.

As publicações literárias voltadas para o público infanto-juvenil precisam ser muito atraentes em termos visuais, com ilustrações que acompanhem a proposta poética do escritor ou da escritora, seja num livro de ficção no gênero da prosa ou de poesia. Mesmo no livro didático, especialmente aquele voltado ao ensino infantil, o tratamento dado às imagens e às ilustrações são elementos essenciais, seja do ponto de vista pedagógico, como também pelo aspecto estético. As ilustrações e fotografias colaboram para a ampliação e aprofundamento dos conteúdos estudados, pois atraem o interesse das crianças e adolescentes para o conhecimento através de imagens artísticas. Na avaliação de Luís Hellmeister de Camargo: “Além de *catalisador* da leitura, a ilustração é uma obra de arte e, numa apropriação da fórmula horaciana, também instrui, deleita, comove e educa”. Para o pesquisador:

A ilustração estimula a imaginação, funcionando como uma espécie de *prólogo visual* ao texto, gerando *uma multidão de impressões vagas e cativantes*, ou seja, criando expectativas em relação a ele. Essas *impressões* não são transitórias, podendo durar para toda a vida. (CAMARGO, 1998, p. 24, grifos do autor)

As ilustrações contidas em *As Coisas* foram criadas por uma desenhista infantil, por isso apresentam traços característicos de uma criança que está passando por uma etapa conhecida no ensino da arte como

a ‘fase da garatuja’¹. De acordo com o estudioso Viktor Lowenfeld, essa forma de rabisco refere-se a um momento bastante específico do desenho feito na infância, e diz respeito ao desenvolvimento motor e criativo dos seres humanos, porque:

As crianças iniciam, geralmente, suas experiências criadoras com seus rabiscos, suas garatujas. Às vezes, parecem “saltar” o período dos rabiscos e iniciam o desenho de objetos identificáveis. Na maioria dos casos, porém, descobre-se que as crianças fizeram suas garatujas de uma ou de outra maneira, isto é, na areia ou com sua sopa de cereais, sem que os pais dessem conta do fato. [...] (LOWENFELD, 1977, p. 101-102)

Portanto, a originalidade do livro de Arnaldo Antunes está, entre outros fatores, em ser um livro de poesia aparentemente escrito para o público jovem a adulto, que, no entanto, foi fartamente ilustrado com desenhos infantis. Nesse sentido, entende-se que ele também é um trabalho que procura abarcar outras faixas-etárias, seguindo-se o próprio exemplo da ilustradora da obra, que era ainda uma menina quando dela participou. De acordo com as informações de Fabiana Carmen Carneiro (2011, p. 23), acerca da poética arnaldiana em *As Coisas*, Rosa Moreau Antunes tinha, então, apenas três anos de idade quando fez os desenhos que foram utilizados para ilustrar o livro de seu pai, Arnaldo. Segundo a explicação de Viktor Lowenfeld, compreende-se, então, que as ilustrações de Rosa se encaixam num tipo de desenho praticado nos primeiros anos da infância, haja vista que:

Geralmente, a criança começa a rabiscar papéis aos dois anos de idade. Este período, como tudo quanto ocorre no desenvolvimento humano, varia de um indivíduo para outro. Uma criança pode começar a rabiscar aos dezoito meses. [...] A idade normal para os rabiscos estende-se dos dois anos aos quatro. Entre três e quatro anos, as crianças, geralmente, dão nome às suas garatujas, isto é, relacionam suas imagens mentais com o que desenham². (LOWENFELD, 1977, p. 101)

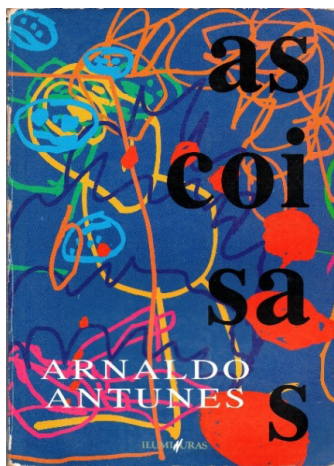
¹ Conforme Edith Derdyk: “Na busca de denominadores comuns que deem subsídios para uma compreensão mais precisa deste eterno garatujar, os signos gráficos são classificados e sistematizados, [...], notadamente no trabalho realizado por Rhoda Kellog em *Analysing children's art*. Simplificando [...], existem garatujas frutos de gestos arquetípicos, inatos a todas as crianças do mundo, independentemente da sociedade a que pertencem, e existem também as garatujas frutos de gestos assimilados e aculturados.” (DERDYK, 1994, p. 52).

² Segundo Edith Derdyk: “Estas ‘garatujas básicas’ podem fornecer um sistema de classificações para centenas de desenhos. As garatujas funcionam como unidades

Para entender como as belas garatujas da pequena ilustradora Rosa interagem com os poemas escritos pelo poeta Arnaldo Antunes, analisar-se-ão, a seguir, algumas imagens e poemas selecionados do livro, dentro de um recorte analítico que privilegie o conteúdo reflexivo presente nos textos e a liberdade criativa visual da criança que desenha, em relação a eles.

3 *As Coisas* de Arnaldo Antunes e Rosa Moreau Antunes

Figura 1 – Capa do livro *As Coisas*, de Arnaldo Antunes e Rosa Moreau Antunes.



Fonte: ANTUNES, 1992.

A capa de *As Coisas*, criada por Arnaldo Antunes em parceria com Zaba Moreau – na época sua companheira, mãe de Rosa e de Celeste, filhas do casal a quem dedicam o livro –, apresenta uma composição colorida feita a partir da sobreposição de vários dos desenhos de Rosa, criados para ilustrarem os poemas do livro. O projeto gráfico e a diagramação, feitos pelo próprio autor, procuram valorizar o diálogo poético entre texto e imagem. Assim, cada poema de Arnaldo é antecedido por um desenho de Rosa, em versão preto sobre branco, numa interação perfeita entre imagem e palavra, entre arte visual e poesia.

gráficas, abstratas, sígnicas e que estarão contidas em qualquer desenho figurativo. [...] Subestimamos certas relações que a criança mantém com o universo. Ela ainda não é capaz de operar sobre a realidade, mas existe uma interação direta da criança com o meio ambiente.” (DERDYK, 1994, p. 59).

Como o próprio título do livro sugere, Arnaldo Antunes e sua filha Rosa falam/mostram sobre todos os tipos de “coisas” que fazem parte da existência humana, de tudo aquilo que pode gerar a curiosidade humana. Usando uma linguagem certa, que atinge tanto a juventude quanto a maturidade, o autor parte exatamente da linguagem da criança para compor suas imagens poéticas e criar sonoridades originais. Os quarenta e dois poemas são estruturados em extensões variadas, em sua maioria, textos mais curtos escritos na forma de prosa. Conquanto sua poesia seja fortemente marcada pela sonoridade, credita-se que o ritmo não seja tanto fruto da tradição literária que o autor porventura tenha estudado, mas uma herança trazida da experiência musical e cênica tipicamente roqueira desenvolvida junto aos Titãs. Antunes ousa através da utilização de tamanhos variados da fonte, de acordo com a extensão do texto³. Assim, um poema mais breve é apresentado em letras maiores e, em contrapartida, os poemas mais longos aparecem em letras menores, modelando o texto ao tamanho da página, a fim de que o poema ocupe todo o espaço disponível, como se verá, posteriormente, nas imagens digitalizadas de alguns poemas do livro.

Segundo Fabiana Carmen Carneiro, a escrita em prosa poética ou poema em prosa é um diferencial dentro da produção literária de Arnaldo Antunes:

A opção de escrita em prosa em **As Coisas** sem dúvida chama a atenção do leitor [...], pois o poeta em seus livros publicados, sempre deixou transparecer de forma mais constante poemas que exploram a visualidade trazida do movimento Concreto, adicionado ao experimentalismo que é distintivo de sua produção. Com exceção do

³ Sandra Mina Takakura, cuja tese de doutorado estuda a linguagem poética arnaldiana, verificou no livro *As Coisas*, uma tendência do poeta ora para um estilo neoconcreto ora para um estilo neobarroco. Em sua análise: “Arnaldo Antunes realiza a sua experimentação na obra, questionando a relação entre a palavra a coisa/objeto/corpo no mundo por meio das metáforas e da materialidade da palavra, fazendo uso de fontes que variam entre o tamanho 14 e 70 [...]. A escolha por uma dimensão de fonte é determinada segundo a quantidade de caracteres. Em uma proporção inversa, quanto menor a quantidade de caracteres, maior é o tamanho da fonte escrita, resultando em efeito visual e estilo neoconcreto. Por outro lado, quanto maior a quantidade de caracteres, menor é a fonte da escrita. O poema, dessa forma, perde o apelo gráfico, afastando-se do estilo neoconcreto. Assim temos, de um lado, a linguagem condensada do estilo neoconcreto e, de outro, a linguagem prolixa que pode apontar para seu estilo neobarroco.” (TAKAKURA, 2019, p.185).

livro **40 escritos**, que reúne ensaios de escrita peculiar, **As Coisas** é o primeiro que mantém uma temática semelhante do primeiro ao último poema. (CARNEIRO, 2011, p. 137, grifos da autora)

Em relação ao papel da ilustração no livro de Antunes, é preciso ressaltar a rica contribuição das criações visuais da filha do poeta para a composição geral do livro. São desenhos essencialmente infantis, garatujas em sua maioria, e expressam de forma sugestiva cada um dos poemas. Assim como a poesia, a arte infantil pode apresentar-se como um enigma a quem o observa e tenta interpretá-lo. No caso de *As Coisas*, poemas e desenhos em interação colocam em discussão a linguagem da obra, acrescentando-lhe muita autenticidade. Para Fabiana Carmen Carneiro (2011, p. 57), a estratégia linguística adotada por Arnaldo Antunes, ao brincar com a linguagem da infância como potência inventiva, propõe-se a desautomatizar a forma de ver o mundo e encontra antecedentes na poesia de Oswald de Andrade, Manoel de Barros e José Paulo Paes.

Os desenhos podem servir como símbolos poéticos, transpondo o pensamento infantil na forma visual. Criados por uma menina de apenas três anos de idade, os desenhos de Rosa inspiraram os poemas de Arnaldo Antunes. Impregnados do imaginário das crianças dessa faixa-etária, as garatujas remetem à linguagem escrita-desenhada-falada praticada por elas. Pela pedagogia do ensino voltado à arte, entende-se na análise de Viktor Lowenfeld que:

As garatujas infantis são tão diferentes entre si como as próprias crianças. Algumas são firmes e ousadas, demonstrando que foram feitas com movimentos largos, ao passo que outras são delicadas e tímidas, como que a revelar a índole de seus autores. (LOWENFELD, 1977, p. 96)

Assim, as criações da pequena Rosa não deixam de ser, antes de tudo, grafismos infantis com características comuns aos rabiscos feitos por crianças da sua idade, que apresentam, ainda, algumas qualidades específicas, como ressalta o pesquisador, porque são expressões visuais que carregam elementos gráficos singulares ao seu modo de ver o mundo e contribuem na formação da sua personalidade artística.

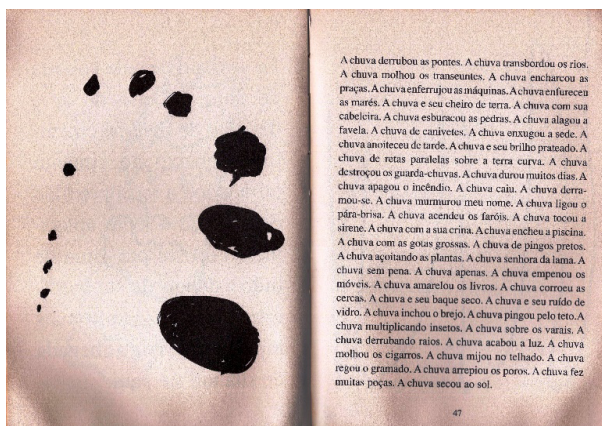
É possível que as ilustrações de Rosa tenham sido desenhadas aleatoriamente e depois foram combinados aos textos poéticos de Arnaldo Antunes. Ou, até mesmo, que alguns poemas tenham se originado a partir dos desenhos da criança, inspirados no imaginário visual da filha.

Podem, ainda, terem sido desenhados de acordo com os temas tratados em cada poema, lidos em voz alta para que ela pudesse desenhar o que foi absorvido. Contudo, não seria possível afirmar exatamente como ocorreu o processo de criação visual das ilustrações de *As Coisas*, a não ser que perguntássemos ao próprio autor, Arnaldo Antunes, ou a Zaba Moreau, mãe de Rosa, que organizou e projetou com Arnaldo a capa do livro. Suposições à parte, o resultado da obra é muito original e a relação simbiótica (para usar um termo comum à semiótica) entre poesia e arte, demonstra como a interação artístico-literária entre o autor e a ilustradora foi bem sucedida. Na afirmação de Rodrigo da Costa Araújo:

A ilustração não deve explicar o texto. É preciso haver um encontro, como no teatro, entre texto, cenário, figurinos, iluminação, coreografia, etc. Em teatro, ninguém espera que o cenário sozinho ilustre o texto. A ilustração não deve ilustrar o texto, mas dialogar com ele. (ARAÚJO, 2009, p. 14)

No poema “a chuva”, por exemplo, Antunes explora o uso da anáfora para criar um texto cuja repetição vai gerando na leitura um ritmo monótono, cumulativo, peculiar nos textos infantis. A ilustração desse poema é bastante simples e eficiente. São bolinhas pretas desenhadas em sentido crescente, pequeninas, médias e grandes, formando uma curva que parece simular o efeito visual das gotas de chuva caindo conforme vão se aproximando do solo:

Figura 2 – Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “a chuva” de Arnaldo Antunes.



O desenho de aparência abstrata de Rosa Moreau Antunes dialoga bem plástica e poeticamente com “a chuva”, de Arnaldo Antunes, de modo que esse efeito poético-visual vai ao encontro das considerações de Rodrigo da Costa Araújo, que diz:

Espécie de tradução intersemiótica, a ilustração reforça que a própria palavra pode ser recodificada em outro sistema, lida de outra maneira. Concebida como imagem literária, diferentemente de uma imagem não-literária, ela possui efeitos sugestivos, plasticidade de uma prática poética, de uma “poesia visual”. Esses recursos, exercícios retóricos visuais, de alguma forma ou de outra, citam outras linguagens: as artes plásticas, cênicas e cinematográficas. (ARAÚJO, 2009, p. 12)

O poeta inspira-se nas redações dos aprendizes e iniciantes da escrita, nas quais as frases se repetem de modo simplificado e monocórdico, iniciadas quase sempre da mesma forma:

[...] A chuva de retas paralelas sobre a terra curva. A chuva destruiu os guarda-chuvas. A chuva durou muitos dias. A chuva apagou o incêndio. A chuva caiu. A chuva derramou-se. A chuva murmurou meu nome. [...] (ANTUNES, 1992, p. 47)

Mesclando uma sintaxe similar que lembra a da escrita infantil, todavia, com certa sofisticação lexical, o autor cria um texto criativo e poético, levando a refletir sobre a nossa própria linguagem escrita e falada, transformada em poesia. O texto e a imagem que o ilustra formam, desse modo, um par que se complementa muito bem, aliando a sequência desenhada de gotas de chuva caindo com a sequência de frases curtas e repetitivas que formam o poema. Juntas, essas sequências gráficas (desenho e texto) são lidas de forma visual e verbal, simulando imagética e sonoramente a melodia da chuva. Nota-se, em vários poemas, que Antunes gosta de explorar o uso de repetições, seja por meio de anáforas, aliterações, assonâncias, paralelismos ou comparações.

Observe-se que o autor não ridiculariza o texto infantil, nem ‘infantiliza’ a sua linguagem a fim de que as crianças assimilem a sua poesia. Ele não se vale de artifícios comuns como usar vocábulos no diminutivo, apelar para o humor fácil, ou mesmo explorar excessivamente o uso de onomatopeias, um recurso bastante comum na poesia direcionada ao público infantil. Como analisa Maria da Glória Bordini, os “pseudopoemas” tendem

a criar estereótipo do que se entende pelo adjetivo “infantil”, gerando uma poesia infantilizada e tola, que subestima a inteligência e a capacidade imaginativa da criança. Por este prisma, o termo “infantil” adquire um sentido pejorativo e não qualitativo. Desse modo, ela observa que, em geral, a poesia “cômica infantil” tende a ridicularizar:

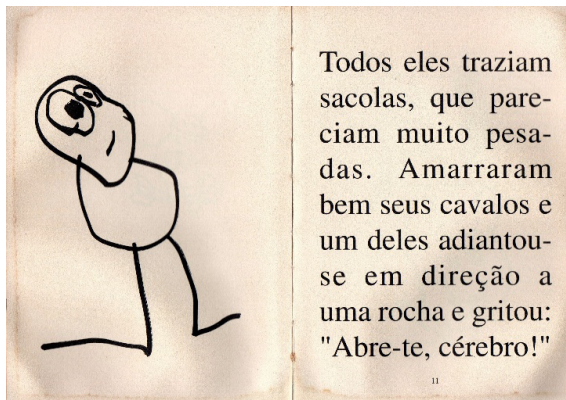
[...] as limitações da criança, cria para ela uma auto-imagem risível pela fragilidade, ignorância e incapacidade ante o mundo dos adultos [...]. Só quando a produção poética transcende a tendência à inferiorização de seu destinatário, tratando-o em pé de igualdade e apresentando-lhe um texto com o mesmo nível artístico que para o adulto, é que essa traição não ocorre. (BORDINI, 1986, p. 20-21)

É por esse motivo que o termo “adulto-infanto-juvenil”, cunhado por José Paulo Paes, talvez seja o mais apropriado ao livro de Arnaldo Antunes, pois ele não subestima a inteligência das crianças e adolescentes. Seu texto não intenciona imitar tal linguagem, nem procura adotar o tom ‘professoral’ de um adulto ensinando a uma criança o que significam as palavras. Os poemas de *As coisas* parecem se inspirar no imaginário infantil e são ressaltados pelos desenhos criados por Rosa. De alguma forma, o trabalho de Arnaldo Antunes dialoga com a experiência linguística da criança, pois entende-se com a pesquisadora Fabiana Carmen Carneiro que:

[...] os escritos lembram textos enciclopédicos e, ao mesmo tempo, surgem como textos infantis, que tomam por um estranhamento a respeito dos nomes e das coisas e das definições do mundo material. Ao explorar de forma muito intensa a poesia própria existente nas coisas, Antunes faz refletir sobre a poesia da vida cotidiana, aquela que as crianças conseguem perceber com naturalidade e que acabam sendo desestimuladas na escola com o (e no) convívio com os adultos. (CARNEIRO, 2011, p. 35)

Além de simular espécies de “textos enciclopédicos” e explorar a ludicidade inerente à linguagem infantil, Antunes cria trocadilhos a partir de inspirações inusitadas, tiradas ou não de obras literárias infanto-juvenis, como ocorre em “abertura”, que leva este nome por ser justamente o primeiro poema do livro. Nele, o poeta faz uso da paronomásia, extraíndo um humor irônico e inteligente que fecha o breve texto: “Abre-te, cérebro!”, referindo-se, obviamente, à mítica frase “Abre-te, Sésamo!”, originária do conto de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*:

Figura 3 – Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “abertura” de Arnaldo Antunes.



Fonte: ANTUNES, 1992, p. 10-11.

O desenho de Rosa Moreau Antunes para o poema “abertura” é sugestivo porque retrata a pessoa descrita no texto – na expectativa da ‘abertura do cérebro’ – com uma cabeça do tamanho de seu tronco, mostrando no semblante um sorriso discreto e confiante, olhos esbugalhados voltados para cima, ou seja, “em direção” à mencionada “rocha” existencial. Destaca-se que, curiosamente, a figura não tem braços e seus pés são desproporcionalmente grandes em relação ao seu corpo, sugerindo a impotência de não ter onde se apoiar ou segurar, e, por outro lado, a estabilidade física e a capacidade de correr se for necessário. Edith Derdyk, artista brasileira que também se dedicou ao estudo teórico da linguagem do desenho infantil e juvenil, diz especialmente em relação ao desenho da figura humana nos anos iniciais da infância:

A criança desenha a figura sem pé, ora uma cabeçorra sem mão, ora o braço saindo da cabeça, ora os pés, ora braços sem dedos, ora o tronco sem pescoço, ora pés e cabelos raiados, mas uma coisa é certa: não existe figura humana sem cabeça, a sede dos sentidos.

A presença da cabeça, representada através de uma forma oval, retangular, quadrada, triangular, seja qual for, é fundamental para animar e significar o ser vivo que a criança aponta naquele sinal gráfico, revelando a necessidade original de figurar o humano, a cabeça é o nosso órgão de atenção para a vida, local onde se situam todos os nossos sentidos – a visão, a audição, o paladar, o olfato –, habilitando a nossa percepção a tocar o Universo.

Também não existe figura sem centro, um ventre que sustenta o que é capaz de gerar. Quando observamos o desenho da figura como um todo percebemos uma “espinha” que sustenta uma noção de verticalidade, como também a existência de um centro, ao redor do qual os elementos/membros gráficos se desenvolvem, se distribuem e se organizam. (DERDYK, 1990, p. 113-114)

Por tais características, destacadas pela pesquisadora, a (deduzida) figura de Ali Babá é atualizada no desenho de Rosa Moreau Antunes, através dos traços típicos de uma criança que está aprendendo a ver e a conhecer o mundo, vendo-o como se fosse a primeira vez. Comparativamente, em sintonia com a expressão da fala e da arte infantil, Arnaldo Antunes procura extrair esse mesmo olhar de expectativa e de “abertura” da/para a vida através da poesia criada em *As coisas*, exercício de escrita poética praticada desde as letras das canções que compunha para os Titãs. Assim como nas composições musicais, Antunes parece procurar a origem e o sentido das coisas em tudo que o que cria. Através das palavras, ele tenta expressar o espírito primitivo do ser diante do mundo a ser descoberto ou recém descoberto. A criança, em semelhança a esse ser primitivo, é um ser em desenvolvimento. Sua linguagem, como nas inscrições rupestres, inspiram e revelam a mesma busca essencial que o poeta almeja na linguagem poética. Corroborando a visão apresentada por Edith Derdyk na linguagem do desenho infantil, no aspecto da linguagem verbal, Fabiana Carmen Carneiro poderia acrescentar que:

[...] Arnaldo Antunes busca estimular os sentidos através da linguagem e das palavras, fazendo com que este jogo dialético e lúdico se arme e que atinja não somente o público infantil, mas qualquer leitor. Ao explorar seus poemas através de imagens concretas, o poeta busca o estímulo simultâneo dos sentidos e do intelecto que reaproxima a natureza e o primitivo. A imagem surge anteriormente à palavra e promove verdadeiras sensações visuais [...] Segundo Alfredo Bosi⁴

⁴ O trecho citado pela autora foi extraído do livro *O Ser e o Tempo da Poesia*, de Alfredo Bosi, o qual diz exatamente: “[...] A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.” (BOSI, 2000, p. 22).

as imagens emitidas pelos objetos são construídas através de um processo de organização perceptiva, que é desenvolvido na primeira infância⁵. (CARNEIRO, 2011, p. 36)

É nesse sentido de descoberta e de “abertura” para o mundo das linguagens visuais e verbais que os assuntos em torno dos animais, tão atraentes às crianças e adolescentes, e que na poesia pode ser interessante também às pessoas mais velhas, aparecem em vários poemas, entre os quais “a cultura”, “o elefante” e “o passarinho”. Neles, Antunes parte da curiosidade natural da criança em questionar tudo o que lhe é desconhecido, também indica que envelhecemos e pouco sabemos ou procuramos conhecer sobre a vida dos demais animais que habitam o mundo. Ler tais poemas mostra-nos que é preciso alimentar nos seres humanos, desde muito cedo, uma sensibilidade mais profunda em relação a todos os seres vivos na Terra, a fim de garantir o próprio senso de humanidade e de preservação ambiental entre nós, já que, ao ignorarmos ou mesmo desprezarmos a vida de outros seres, deixamos de valorizá-los enquanto vidas necessárias à sobrevivência e manutenção sustentável do planeta, desumanizando e degradando-nos como pessoas.

A seguir, vê-se a imagem da reprodução de uma matéria de 1988 na Folhinha (da Folha de S. Paulo), caderno dominical que era dedicado às crianças. Ela aborda a poesia de Arnaldo Antunes e a arte infantil, cujo poema “tudos” – anos depois, incorporado ao livro *As Coisas*, ganhou ilustrações do filho do cartunista Angeli, na época com sete anos de idade:

⁵ O pesquisador Jorge Normando dos Santos Filgueira analisa que nos poemas de *As Coisas*, Arnaldo Antunes (certamente, ao lado das ilustrações de Rosa) tenta reconstruir “signos representativos das coisas do mundo”, apoiando-se no que José Paulo Paes (“Infância e poesia”, in: Folha.uol.br, 1998) considera como a infância da linguagem: “Freud lembra que as crianças tendem a tratar as palavras como ‘coisas’. [...]. Palavra, imagens, metáforas, não são, para a criança, símbolos abstratos, mas duplos das coisas, tanto assim que a nomeação basta para fazerem as coisas existirem. Daí ela aceitar, sem se importar em discutir-lhe a verossimilhança, tudo quanto um poema diga.” (Paes apud FILGUEIRA, 2010, p. 60).

Figura 4 – O poema “tudos”, de Arnaldo Antunes, ilustrado por Pedro Angeli.



Fonte: Folha de S. Paulo, 1988, p. B-8.

A seguir, a versão do poema “tudos” ilustrado por Rosa Moreau Antunes, no livro *As Coisas*, de 1992:

Figura 5 – Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “tudos” de Arnaldo Antunes.

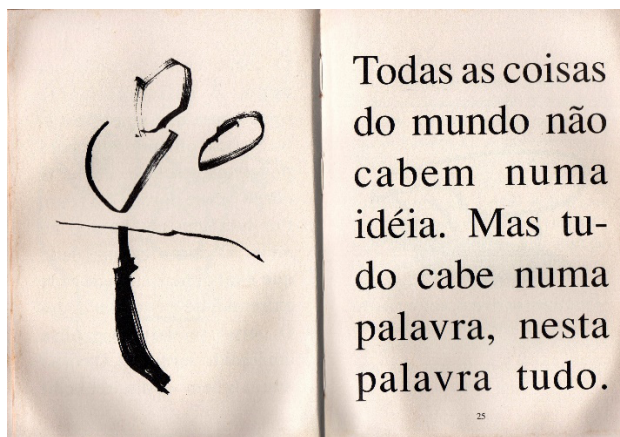


Fonte: ANTUNES, 1992, p. 12-13.

Em “tudos” (no plural, mesmo), Antunes ironiza a pessoa adulta que está sempre tentando explicar tudo para as crianças, mesmo tendo consciência de que não terá resposta para tudo. O final do poema revela essa impossibilidade, esse impasse existencial, como um axioma. Na tentativa vã de explicar o significado das mais variadas coisas, o sujeito lírico, ao final, após uma longa lista de definições, conclui que é impossível responder a todas as perguntas das crianças: “[...] Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto.” (ANTUNES, 1992, p. 13). É preciso aprender a fracassar.

Já no poema “tudo” (agora, no singular), o poeta cria um jogo de palavras e de sentidos a partir do significado dessa palavra, e, como num *insight*, resolve-se a questão seguindo uma lógica semântica, ao mesmo tempo que uma estratégia poética:

Figura 6 – Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “tudo” de Arnaldo Antunes.



Fonte: ANTUNES, 1992, p. 24-25.

A composição de Rosa para “tudo” divide-se em duas metades perfeitas, superior e inferior. Nela, a simpática ilustração mostra o que pode ser entendido como uma face simplificada da figura humana, que se resume aos olhos feitos por dois círculos ovalados, abaixo deles, há uma curva em “U”, que tanto pode ser um grande nariz como uma boca sorridente. Abaixo,

marcando exatamente a metade da composição do desenho, complementa-se com um traço quase horizontal, não fosse o lado direito estar mais caído, como os lábios de uma boca sinalizando descontentamento ou insatisfação, e, em seguida, formando uma espécie de “T” num rabisco vertical mais grosso, bem marcado em preto, que poderia sugerir, quem sabe, um “t” de “tudo”⁶. Em concomitância a essa dúvida imagética, esse grafismo sugestivo dá ainda a impressão de ser uma boca com a língua para fora, ou, quiçá, um colarinho de camisa ao qual se prende uma bela gravata preta⁷. Interpretar desenhos infantis é tentar desvendar enigmas poéticos, e nisso se encontra um pouco da graça e do prazer de cultivar a leitura de poesia e da arte de perceber e apreender a arte visual.

O jogo de palavras e sentidos ainda é explorado em alguns poemas que tratam da temática do corpo humano, como quando as crianças questionam as diferenças físicas entre os gêneros, verificados em “os peitos”, “os avós” e “o corpo”. Antunes desenvolve sua poesia a partir desse tipo de tema com muita naturalidade, explorando o humor e a inteligência de quem lê. Inspirado, possivelmente, na curiosidade e ingenuidade que são próprios da criança, quando esta descobre uma palavra nova ou um sentido inusitado para um vocábulo já conhecido. Sobre isso, Fabiana Carmen Carneiro analisa que:

⁶ Não é impossível que seja a letra “T”, pois na composição da ilustração que Rosa fez para o poema “as folhas” (ANTUNES, 1992, p. 80-81), ela ‘escreve’ algumas letras soltas (vogais e consoantes), desenhadas em formato de letra de forma/caixa-alta, espalhadas no suporte/folha do papel como se fosse uma ‘sopa de letrinhas’.

⁷ Tal suposição também perpassa a análise do pesquisador Jorge Normando dos Santos Filgueira, que observa no desenho de Rosa Moreau Antunes a presença dessa dúvida ou ‘ambiguidade imagética’. Para além da suposta ‘gravata’, Filgueira vê a possibilidade de que ela seja uma representação sintética do corpo da própria figura: “Aparentemente, o desenho representa o rosto de um homem de nariz avantajado, que usa gravata, isso se não atentarmos para a linha que divide a folha em duas, separando uma suposta cabeça de um suposto corpo, representado metonimicamente pelo que vemos como ‘gravata’. [...]. Mas também não há uma delimitação para o contorno do corpo, o que nos leva a pensar que o desenho representa, então, uma grande abertura para o mundo, uma abertura para o ‘tudo’, de que trata o poema [...]” (FILGUEIRA, 2010, p. 51).

Arnaldo promove um jogo que vai além da linguagem, um jogo de “parece, mas não é”. O poeta explica que esse discurso quase pedagógico foi inspirado no olhar infantil, no jeito como as crianças fazem associações inusitadas, e que busca também dizer aquilo que é óbvio, só que de um óbvio tão óbvio que não é percebido por se estar acostumado com outro tipo de registro. Um óbvio que atinge a estranheza, no sentido aparentemente oposto. (CARNEIRO, 2011, p. 58)

Por isso, com a reflexão de Maria da Glória Bordini, entende-se que a poesia não deixa extinguir na criança e na pessoa adulta a sua capacidade de se maravilhar com as coisas, como se vissem ou lessem algo pela primeira vez:

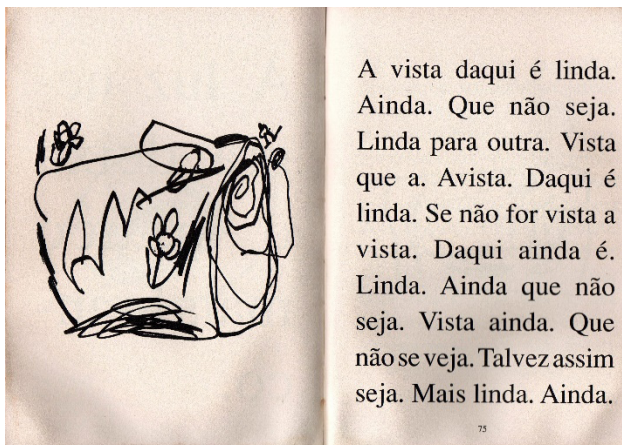
Naturalmente admiradora, a criança tende a acostumar-se à surpresa do mundo, principalmente porque os adultos lhe parecem orbitar em torno de certezas imutáveis, vendo tudo sempre pelo mesmo prisma. É então que a experiência do poético pode transtornar esse habituar-se da consciência precoce, propondo-lhe e requerendo-lhe que se abra para o diverso, que jogue com sons, conceitos e vivências fantásticas, que investigue e indague a natureza das coisas nessa brincadeira, que busque os lados não-vistos, que pressinta, que não se contente com as versões recebidas, que mantenha viva a capacidade de maravilhar-se. (BORDINI, 1986, p. 40)

Esse “maravilhar-se” ante a vida, frente ao mundo e às “coisas” todas que fazem parte da existência, deveria estar presente não apenas na infância e na juventude através da leitura, mas ser mantido ao longo de todo o desenvolvimento humano e se prolongar até a velhice. Sem dúvida, a poesia e as demais artes podem proporcionar essa experiência literária e prática de mantermos a criança que há em cada uma/um de nós. Por esse motivo, Bordini enfatiza a importância do ato admirativo como forma de instaurar o olhar infantil sobre as coisas:

Se a atitude admirativa pode ser circunscrita a algum estágio do desenvolvimento humano, é na infância que ela se situa pela primeira vez, nesse momento privilegiado em que a consciência sai do casulo dos instintos e descobre a novidade absoluta das coisas e sua alteridade radical. É então que consegue regozijar-se sem prevenções, consigo e com o outro, ainda sem o desejo da posse e a dor da separação ontológica. (BORDINI, 1986, p. 40)

A natureza é tematizada por Antunes em diversos poemas, evidenciados especialmente em “o mar”, “o campo”, “as árvores”, “a montanha”, “a vista”. Neste último, a ambiguidade semântica contida no texto, traz à tona a necessidade de pararmos para apreciar qualquer paisagem, mesmo de forma imaginária. O desenho de Rosa mostra uma minúscula figura humana sobre/na paisagem na ponta direita superior de uma espécie de vale, onde despontam flores maiores que ela. Dentre as ilustrações de Rosa, talvez essa seja uma das menos evidentes em relação ao poema ao qual a imagem se refere, o que traduziria, inclusive, a própria contradição contida no texto:

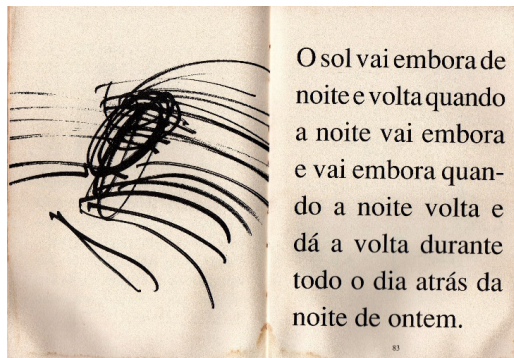
Figura 7 - Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “a vista” de Arnaldo Antunes.



Fonte: ANTUNES, 1992, p. 74-75.

A questão do tempo, da transitoriedade da vida e da existência humana são diretamente abordados em poemas como “o dinheiro”, “os óculos” e “o sol”. Textos como esses apresentam, em suas entrelinhas, algumas ideias de fundo mais filosófico, que, de alguma forma, também permeiam outros poemas do livro, porém sem que o teor existencial seja tão evidenciado pela linguagem. Veja-se o efeito de “eterno retorno” presente em “o sol”, obtido através da sequência frasal que enfatiza a sonoridade repetitiva dos mesmos elementos lexicais e da ausência de pausas, que poderiam ser provocadas com o uso da pontuação através de vírgulas e pontos finais:

Figura 8 - Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “o sol” de Arnaldo Antunes.

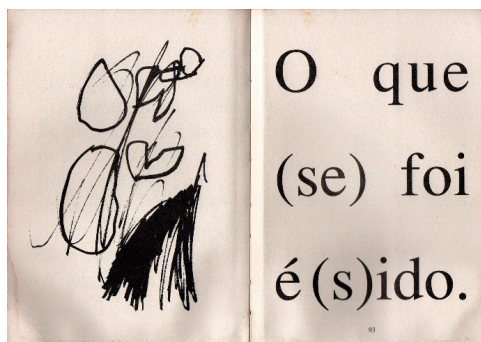


Fonte: ANTUNES, 1992, p. 82-83.

A ideia de transição incessante do tempo está presente no desenho de Rosa, que mostra o sol envolto em inúmeros riscos, sugerindo o movimento do sol entre o dia e a noite, representação do nascer do dia e do seu fim, com a transição para o anoitecer, muito enfatizados por meio do sentido de circularidade que permeia a vida, exposto no texto do poema.

A intenção reflexiva na poética arnaldiana fica ainda mais evidente no enxuto poema intitulado “o que foi”, que fecha o livro, num contraste com os grafismos rebuscados de Rosa, que, em oposição ao tamanho das palavras expandidas de Arnaldo, parte para uma espécie de ‘barroquismo infantil’, marcado pelas garatujas soltas que envolvem a questão do ser, de quem se foi e não é mais o que era, desenho feito e rabiscado:

Figura 9 - Desenho de Rosa Moreau Antunes e poema “o que se foi” de Arnaldo Antunes.



Fonte: ANTUNES, 1992, p. 92-93.

5 Conclusão

A partir da leitura dos poemas de Arnaldo Antunes e dos desenhos de Rosa Moreau Antunes, verificou-se no poeta adulto e na criança, em seus primeiros anos de vida, uma necessidade premente de tentar descobrir e desvendar “as coisas” que compõem seu mundo, num jogo duplo, lúdico e poético entre imagens e palavras. Antunes confirmava, assim, em 1992, que a sua poesia já havia amadurecido e ganhado certo *status* no cenário nacional literário, como uma escrita que se revelava consistente através da sua capacidade visual, e que, no caso de *As Coisas*, poderia causar deleite pela sua ‘sofisticada simplicidade’ verbal, deixando o poder da visualidade nas mãos da pequena desenhista. Os assuntos dos poemas, todos em sintonia com a temática principal, exploram, de forma inteligente, sem ser pedante, as banalidades que compõem o nosso cotidiano, os fatos corriqueiros da vida que falam, nas entrelinhas, sobre o complexo ato de viver, em seqüências sonoras permeadas de indagações existenciais. A partir disso, o autor consegue extrair pequenos antídotos contra o tédio, criando uma poesia leve – que, sem as ilustrações de Rosa, é provável que talvez o livro perdesse muito dessa leveza e frescor originais. Associada a elas, a poesia de *As Coisas*, num ímpeto harmonioso, transforma-se numa criação única. É daqueles livros que se forem reeditados não deveriam mudar a capa nem as ilustrações, pois tudo faz parte da obra, são indissociáveis, constituindo-se um objeto artístico já reconhecido pelo público cativo da poesia arnaldiana.

Entende-se que a poesia, por apresentar uma linguagem diferenciada, em certas circunstâncias poderia propor diálogos com o universo infantil, assim como sugerem os poemas de Antunes em *As Coisas*; ressaltando-se que isso parece ocorrer apenas como uma experiência poética, e não como uma estratégia proposital, pré-estabelecida pelo poeta. Nesse sentido, no que tange ao gênero literário, posto que é uma análise específica de um livro de poemas, José Paulo Paes, quando trata das diferenças entre prosa e poesia no universo infantil, faz as seguintes considerações teóricas:

No meu modo de entender, a prosa e a poesia atuam de maneiras diferentes na sensibilidade infantil. As narrativas em prosa, com personagens, peripécias e desfechos, estimulam os mecanismos de identificação imaginativa. [...] Já a poesia tende a chamar a atenção da criança para as surpresas que podem estar escondidas na língua que ela fala todos os dias sem se dar conta delas. Por exemplo, a rima, ou seja,

semelhanças dos sons finais entre duas palavras sucessivas, obriga o leitor a voltar atrás na leitura. Esta passa então a ser feita não linha após linha, sempre para frente, como na prosa, e sim num ir e vir entre o que está adiante e o que ficou para trás. Com isso, desautomatiza-se a leitura e se direciona a atenção para o conjunto de significados do texto, não apenas para a sequência deles. (PAES, 1996, p. 24-25)

Para exemplificar essa afirmação de José Paulo Paes, basta reler o poema “o sol”, anteriormente visualizado, pois Arnaldo Antunes não parece ter a pretensão de criar um mero jogo de palavras, mas sim a criação de sentidos renovados aos significados desgastados das palavras, a fim de levar leitores e leitoras a refletirem sobre as suas próprias existências. A partir dos elementos da natureza, dos objetos e das situações cotidianas que ele escolhe como temática para suas criações poéticas, surgem poemas que instigam à reflexão. Ou seja, através de um jogo semântico, sonoro e sintático ele atinge o campo das ideias, do pensamento e da filosofia, como apreendemos a partir da reflexão de Maria da Glória Bordini, que:

Atos que se assemelham, o do poeta e o do filósofo, é na infância que ambos podem nascer e ser apreciados com o coração desarmado. A poesia genuína, presentificando o Ser na palavra, pode suscitar a atitude admirativa espontânea que está na raiz do pensar filosófico. (BORDINI, 1986, p. 41)

Por esse caminho, para compreender como a forma poética é explorada na literatura infanto-juvenil, Maria da Glória Bordini chama a atenção para alguns aspectos importantes. Segundo ela, dentre as formas literárias, a poesia é a aquela que exige mais introspecção do receptor e da receptora, não por sua subjetividade, mas porque condensa múltiplos sentidos num espaço gráfico mínimo. Ou, ao menos, que seria menor do que o visto na prosa de ficção, que é pautada pela forma narrativa, textualmente muito mais longa e que permite a interrupção da leitura sem que haja prejuízo de sentido. Ao contrário do que ocorre no poema, que exige uma leitura imediata do todo, sem interrupção, isto é, pede que seja lido sempre do início ao fim de uma só vez, preservando e valorizando as sensações sonoras e visuais, para que não se perca o seu significado estético. Assim, o texto do poema pede um olhar mais atento à própria página do livro, como “[...] um ajustamento contínuo de emoções e desejos, juízos e avaliações, à medida que a leitura progride.” (BORDINI, 1986, p. 31).

José Paulo Paes, seguindo uma linha semelhante de raciocínio teórico como a proposta por Bordini, observa que os recursos utilizados na poesia servem para dar vivacidade e poder de sedução à linguagem:

Por isso mesmo foi que Ezra Pound definiu a literatura, e por extensão a poesia, como “linguagem carregada de sentido no mais alto grau possível”. Essa intensidade de sentido está a serviço daquilo que se constitui no objetivo fundamental da poesia: mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atizar o poder de imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; estabelecer entre estas correspondências e parentescos inusitados que apontem para uma misteriosa unidade cósmica; ligar entre si o imaginário e o vivido, o sonho e a realidade como partes igualmente importantes da nossa experiência de vida. [...] Há na poesia um inato poder de sedução. Graças a ele é que podemos intuitivamente chegar a entendê-la e apreciá-la. Basta apenas que a deixemos exercer o seu fascínio sobre nós. (PAES, 1996, p. 26-29)

A questão que envolve o próprio conceito de literatura infanto-juvenil fez com que se procurasse analisar alguns poemas do livro *As Coisas*, de Arnaldo Antunes, acreditando-se que, assim como na poesia de Cecília Meireles, Manuel Bandeira e José Paulo Paes voltadas para o público infanto-juvenil, o trabalho desenvolvido por Arnaldo Antunes nessa obra em específico, também poderia receber a denominação de poesia “adulto-infanto-juvenil”, especialmente por contar com as ilustrações de uma artista infantil que acrescenta à obra um toque visual inusitado, carregado de um imaginário que é próprio da criança.

Maria da Glória Bordini aponta o seguinte paradoxo na produção literária destinada às crianças e adolescentes: o mundo da infância é um enigma para quem é adulto e adulta, mesmo sabendo que todo ser humano já foi um dia uma criança; e, por outro lado, a literatura infanto-juvenil é escrita por autores e autoras de faixa-etária eminentemente adulta. Nessa “assimetria”⁸ literária entre a visão e a escrita adulta sobre o mundo da criança e da adolescência, e a necessidade de uma literatura menos

⁸ Maria da Glória Bordini entende por “assimetria”, na literatura infanto-juvenil: “na situação de comunicação, designa os casos em que o emissor da mensagem se encontra em posição sócio-cultural e/ou linguística superior à do receptor, originando atos comunicativos tendentes

pedagógica e mais lúdica, apontada por José Paulo Paes, a proposta poética e visual de Arnaldo Antunes, no livro *As Coisas*, parece equilibrar o peso da escrita adulta (do pai, Arnaldo) com a leveza da arte infantil (da filha, Rosa), mostrando que poesia e ilustração formam um par importantíssimo na composição dessa obra. Além disso, o autor prova ser possível criar um tipo de poesia sem rótulos, sem fixar-se em padrões estéticos ligados a esta ou aquela faixa-etária, sendo capaz de agradar pessoas de todas as idades.

Em *As Coisas*, o trabalho artístico de Rosa Moreau Antunes, através de suas ilustrações, não apenas opera com perfeição imagética os poemas aos quais faz referência, como ilumina e amplia a originalidade dessa obra arnaldiana. Tal feito, destaca-se por ser inusual que uma criação infantil venha a complementar um livro de poesia sem indicação prévia de faixa etária a ser atingida, e que, no entanto, atinge a todas. Na síntese formulada por Fabiana Carmen Carneiro:

Esta reflexão sobre a própria poesia da infância surge de um reconhecimento envolvendo o valor que a linguagem poética tem na Literatura e nas Artes, legitimando assim a importância da sua extensão em vários meios midiáticos e de diversas formas, que são propostas de trabalho de Arnaldo Antunes. (CARNEIRO, 2011, p. 35)

Os poemas de *As Coisas* destacam o papel da ilustração infantil na concepção de um livro de poesia e, por consequência, torna-o viável ao público infanto-juvenil. É indubitável que os desenhos realizados por uma criança tragam à tona o seu imaginário e revelem a sua visão específica de mundo, ainda incompleta, ainda em formação. Aliadas aos poemas escritos por um adulto, que é, como pontuou Maria da Glória Bordini, a pessoa encarregada de transpor o imaginário infantil na forma literária, as ilustrações infantis de Rosa Moreau Antunes ganham um relevo maior.

O pesquisador Jorge Normando dos Santos Filgueira, a exemplo disso, dedicou um subcapítulo inteiro de sua dissertação sobre a obra arnaldiana à análise das ilustrações de Rosa Moreau Antunes. Portanto, o trabalho de arte visual em *As Coisas* se torna indispensável para a construção e o entendimento do livro como um objeto artístico, a ponto de nos questionarmos se os poemas foram escritos por Antunes a partir da

ao autoritarismo ou à condescendência, cuja força de persuasão é mais forte do que o senso de discriminação de pressupostos e intenções com que são recebidos.” (1986, p. 68).

observação dos desenhos da filha, ou se os desenhos é que foram feitos pela ilustradora mirim após ter conhecimento antecipado dos poemas. Cogita-se, ainda, a possibilidade de um processo de criação em que se misturam ambas a formas, isto é, a simultaneidade na construção prática do texto e das imagens.

Por fim, considera-se que Arnaldo Antunes escreveu um livro que, com leveza e sem pretensões pedagógicas, pode ser lido por crianças e adolescentes que gostam de poesia e arte, e que ainda interessará a outras faixas-etárias. Através de *As Coisas*, o autor e a ilustradora oferecem leituras poéticas e visuais do ilimitado mundo das palavras e dos seus significados e sentidos, ora desconstruindo significados, ora construindo novos sentidos e imagens relacionadas a todas as coisas. Por isso, agrada igualmente ao público adulto mais exigente, que encontra nesses poemas em prosa as qualidades próprias da linguagem infantil, repletos de significados primeiros que levam a (re)descobrir o imaginário da criança, ao mesmo tempo em que demonstra um conhecimento crítico da realidade e proporciona uma reflexão filosófica da vida. Desse modo, constata-se que em 2022, data que marca os trinta anos do livro *As Coisas*, ele se mantém atual, como uma criação cuja interação entre poesia e arte visual foi realizada a quatro mãos, por pai e filha, com poemas e desenhos que (re)colocam em pauta a linguagem infantil sem subestimar a inteligência das crianças, não obstante, como uma publicação de poesia muito estimulante à imaginação adulto-infanto-juvenil.

Referências

ARAÚJO, R. C. Para além das palavras: a ilustração e o livro infantil contemporâneo. *Revista Mosaicum*, ano 5, n. 10, jul-dez. 2009. p. 10-20.

ANTUNES, A. *As Coisas*. Ilustrações: Rosa Moreau Antunes. São Paulo: Iluminuras, 1992.

ARNALDO arranja um novo parceiro: o cantor escreve e o fã desenha, num trabalho radical. Folha de São Paulo, São Paulo, 6. mar. 1988, *Caderno Folhinha*, p. B-8.

BANDEIRA, M. *Berimbau e Outros Poemas*. 2. ed. Seleção: Elias José. Ilustrações: Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BORDINI, M. da G. *Poesia Infantil*. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARNEIRO, F. C. *Há Muitas e Muito Poucas Palavras: a poética de Arnaldo Antunes em As Coisas*. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

CAMARGO, L. H. *Poesia Infantil e Ilustração: estudo sobre Ou Isto ou Aquilo de Cecília Meireles*. 1998. 214 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1998.

DERDYK, E. *Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1994.

DERDYK, E. *O Desenho da Figura Humana*. São Paulo: Scipione, 1990.

FILGUEIRA, J. N. dos S. *O Poema e a Canção em As Coisas, de Arnaldo Antunes: imagens da primeiridade*. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2010.

LOWENFELD, V. *A Criança e Sua Arte*. 2. ed. Introdução e supervisão da edição brasileira: João Carvalhal Ribas. Tradução: Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MEIRELES, C. *Ou Isto ou Aquilo*. 5. ed. Organização: Walmir Ayala. Ilustrações: Beatriz Berman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MORAES, V. de. *A Arca de Noé*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1991.

PAES, J. P. *É Isso Ali: poemas adulto-infanto-juvenis*. 5. ed. Ilustrações: Carlos Brito. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

PAES, J. P. *Poesia para Crianças: um depoimento*. São Paulo: Giordano, 1996.

TAKAKURA, S. M. *Criação e Criatividade em Gêneros Híbridos: a expressividade na poética de Arnaldo Antunes*. 2019. 269 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.



Tradição e ruptura: as mulheres no romance *Aurélia*, de Maria Benedita Bormann

Tradition and Rupture: Women in the Novel Aurélia, by Maria Benedita Bormann

Ana Heloíse Batista

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais / Brasil
helo_ufop@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-8503-432X>

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais/ Brasil

Resumo: Apesar de não terem sido vistas no decorrer da História, muitas mulheres escreveram durante o século XIX. Diante disso, este artigo propõe um olhar sobre o papel social da mulher a partir do romance *Aurélia*, de Maria Benedita Bormann, e sobre a própria escritora, pouco estudada e conhecida nos dias atuais, mas que produziu muito em sua época, o Brasil oitocentista. Dessa maneira, o nosso olhar se projeta sobre a escrita feminina no século XIX e as representações das mulheres no romance, com o diferencial de serem mulheres escritas pelo viés de outra mulher, e a maneira como essas personagens rompem com os tradicionais discursos e estereótipos femininos da literatura do século XIX. Para tanto, nos debruçamos sobre pesquisadores tais como Norma Telles, Zahidé Lupinacci Muzart, Maria Ângela D’Incao, Constância Lima Duarte, Nelly Novaes Coelho, Alfredo Bosi entre outros que constam na bibliografia final.

Palavras-chave: Maria Benedita Bormann; romance século XIX; Délia.

Abstract: Although they have not been seen throughout history, many women wrote during the 19th century. Therefore, this essay proposes a look at the social role of women based on the novel *Aurélia*, by Maria Benedita Bormann and about the writer herself, little studied and known nowadays, but who produced a lot in her time, 19th century Brazil. In this way, our gaze is projected on female writing in the 19th century and the representations of women in the novel, with the difference of being women written through the bias of another woman, and the way these characters break with the traditional feminine discourses and stereotypes of 19th century literature. For this purpose, we focused on researchers such as Norma Telles, Zahidé Lupinacci Muzart, Maria Ângela D’Incao, Constância Lima Duarte, Nelly Novaes Coelho, Alfredo Bosi, among others that appear in the final bibliography.

Keywords: Maria Benedita Bormann; 19th century novel; Délia.

1 Introdução

Maria Benedita Câmara Bormann foi uma escritora brasileira do final do século XIX, nasceu em 1852 e faleceu em 1895. Embora nascida em Porto Alegre (RS), passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro atuando como uma mulher de vanguarda na sociedade de sua época. Integrante de uma família privilegiada, recebeu excelente educação. A educação recebida por Bormann não era comum às mulheres daqueles tempos, mas restrita a algumas delas, integrantes de classes sociais elitizadas, para quem a educação funcionava mais como um instrumento de formação a fim de que a moça tivesse um bom casamento, eram educadas para seus maridos e não para si próprias. De acordo com Constância Lima Duarte,

Até a década de 1870, poucas brasileiras estavam alfabetizadas, pois a opinião patriarcal dominante se opunha com firmeza à instrução feminina e às mudanças de comportamento que daí podiam advir. (DUARTE, p. 101, 2017)

A prática de leitura era sempre vigiada pelo pai ou pelo marido para que a mulher não tivesse acesso à literatura considerada perigosa, que poderia despertar-lhe ideias ou sentimentos impróprios para uma perspectiva tradicional. Segundo Leonardo Castilho, “As críticas que o romance sofreu se estenderam também aos séculos XIX e XX. [...] Seja por motivações políticas, econômicas ou por quaisquer outras, o romance foi taxado como algo perigoso” (CASTILHO, 2014, p. 9).

Bormann colaborou bastante na imprensa, escreveu folhetins, crônicas, contos e artigos em vários jornais e revistas do Rio de Janeiro como *A Família*, *A Notícia*, *Brasil*, *Cruzeiro*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *O Sorriso* entre outros. A grande maioria desses periódicos eram abolicionistas e republicanos. Conforme Norma Telles (2004, p. 435), Bormann era abolicionista e declarava que a escravidão era uma página negra que não estava encerrada, seu maior desejo era de justiça, para o escravo, para a sociedade e para a mulher. Tanto que em 1884 ela publicou *A ama*, no jornal *Gazeta da Tarde*, um conto abolicionista, quatro anos antes da abolição da escravatura no Brasil, abordando temas relativos às mulheres negras escravas. Percebemos uma atuação incomum da mulher nas letras daqueles tempos, ao mesmo tempo em que podemos perceber uma postura atuante e engajada no contexto social e político. Em 1891, Délia publicou *O crime do convento de...* no jornal *O Paiz*, escrevendo uma ficção baseada em fatos reais sobre

um estupro seguido do assassinato de uma jovem de 14 anos, Sara Matos, interna no Convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa, o crime ocorreu no mesmo ano da publicação do folhetim. Em sua história, Délia altera os nomes originais e ao final pune o estupro e a abadesa que envenenou a jovem.

Bormann também escreveu e publicou vários livros, entre eles estão, *Madalena* (1881), *Estela* (1882), *Estrelas cadentes* (1882), *Dois irmãs* (1883), *Uma vítima* (1884), *Aurélia*, publicado inicialmente como folhetim no jornal *Gazeta da Tarde*, em 1883 e, em formato de livro, em 1884. Escreveu também, *Angelina* (1886), *Estátua de neve* (1890), *Lésbia* (1890) e *Celeste* (1893), sendo que *Lésbia* é o mais conhecido e estudado até o momento. Em relação aos contos e crônicas, Cláudia Barbieri (2020, p. 85) diz que, em suas pesquisas, foram arrolados mais de sessenta títulos publicados sob o pseudônimo de Bormann, Délia, nos periódicos da época, e a pesquisadora garante que sua pesquisa ainda não está completa.

Tendo em vista a ativa participação da autora no cenário das letras de seu tempo, pode-se notar que o tema central de seus romances sempre foi a figura feminina e suas relações conturbadas com a família e a sociedade. Interessa-nos observar que a mulher foi a matéria prima e o alvo central de muitos textos produzidos por homens ao longo do século XIX, entretanto, temos aqui o diferencial da escrita ser também a partir do ponto de vista de uma mulher em relação à dinâmica da tradição, da sociedade e da família. Nelly Novaes Coelho (2002, p. 96) argumenta que o valor literário da produção feminina durante o século XIX tem sido minimizado, todavia, é nesse período que as vozes femininas, no âmbito literário, começam a questionar, no sentido de se autodescobrirem, a situação desigual em que vivia a mulher em relação ao homem, o que Bormann faz com maestria na maioria de seus textos.

Bormann utiliza um pseudônimo, Délia. O que demonstra a falta de liberdade e autonomia de escrita a qual as mulheres eram submetidas, sendo o universo das letras considerado restrito aos homens. Vale ressaltar que apesar disso, Bormann escolhe um pseudônimo feminino, ela não tenta se passar por um homem para ser aceita, mas sim, luta pelo reconhecimento das mulheres na imprensa. É de extrema importância ressaltarmos a qual mulher nos referimos neste estudo para não generalizarmos um grupo tão heterogêneo. Por se tratar de um estudo voltado à escritora Maria Benedita Bormann, uma mulher branca da burguesia carioca do século XIX, as mulheres brasileiras as quais nos referimos, na maioria das vezes, são as brancas, socialmente privilegiadas, daquele período.

2. A mulher no contexto histórico e no romance escrito por mulher no século XIX

De acordo com Michelle Perrot (2007, p. 16), tudo é história. Então, paira no ar a dúvida sobre o porquê de as mulheres não pertencerem à história contada nos cânones. Segundo a autora, as mulheres não foram as únicas a serem silenciadas e marginalizadas ao longo da trajetória da humanidade, mas é sobre elas que o silêncio e o esquecimento pesam mais. Podemos dizer que esse silêncio, do qual fala Perrot, está diretamente ligado à invisibilidade das mulheres. Durante o período imperial, no Brasil, os valores atribuídos às mulheres como forma de identificação na sociedade eram o de filha, esposa ou mãe e seu lugar era dentro de casa. O espaço público pertencia aos homens, portanto, aos olhos da sociedade, as mulheres eram invisíveis, assim como sua história. Como afirma Perrot (2007, p. 17), os relatos da história dizem respeito aos espaços públicos como guerras, reinados, homens ilustres ou públicos e até à vida de santos que viajavam pregando e evangelizando.

Segundo Maria Ângela D’Incao (2004, p. 223), no século XIX, surge uma nova mulher nas relações da família burguesa, representando o ideal de retidão e probidade, marcado pela valorização da intimidade e da maternidade. A mulher se torna responsável pelo ambiente familiar, que deve ser sólido e acolhedor, e pela educação dos filhos. Seu papel é o de esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo. Neste período, foram criados subterfúgios a fim de educar e pregar a boa moral às mulheres. Não era mais apenas a igreja que ditava as regras do comportamento feminino. Os romances, os periódicos e os manuais de conduta cumpriam o objetivo de educar as mulheres leitoras. Por conseguinte, essa nova mulher aprendia como se portar por meio das cartilhas de boas maneiras que eram publicadas nos jornais e revistas da época, e, sendo essas brasileiras também leitoras de romances, aprendiam com a própria literatura, normalmente escrita por homens. Conforme Elisa Maria Verona,

Por entre esses ditos e escritos forjavam-se modelos que interessavam à manutenção da, tão cara, ordem social. E, nesse processo, um desenho de mulher ia sendo delineado, sobretudo por mãos masculinas. (VERONA, 2013, p. 35)

Assim, se fixava a família conjugal moderna.

Esse contexto social oitocentista não era propício à escrita feminina, pois excluía a participação das mulheres na sociedade e na criação cultural. De acordo com Telles (2004, p. 403), à mulher é negada a autonomia necessária à criação, como demônio ou anjo, a mulher é sempre musa ou criatura, nunca criadora. Ainda assim, algumas mulheres da burguesia, letradas, se aventuraram na escrita e, Bormann foi uma delas, sendo uma das primeiras mulheres a escrever na coluna literária do jornal *O Paiz*. Segundo Sérgio Barcellos Ximenes (2020, p. 1), Délia era a única mulher da seção diária, do jornal *Gazeta da Tarde*, intitulada *Folhetim* e, entre 1883 e 1888, a autora publicou mais de 20 romances naquele espaço. Além de folhetins, contos e crônica, a autora publicava artigos, trabalhando também como jornalista, foi uma das primeiras escritoras a falar e fazer campanha sobre a necessidade da educação feminina, inclusive sobre sexualidade. [Bormann] acreditava que a histeria derivava do não-conhecimento da sexualidade, da ignorância das jovens, ou da hipocrisia das senhoras burguesas que, afirma em um de seus livros, fingiam não saber nada tal anjos assexuados (TELLES, 2004, p. 434).

Em relação à crítica, encontramos, na *Revista Fon-Fon*, publicada em 1937, um artigo sobre a escritora na seção denominada “Mulheres Célebres”. O autor menciona os romances *Lésbia* e *Celeste* e reconhece que o silêncio da crítica sobre a autora se devia ao fato dela ser uma mulher dedicada às Letras. Em contradição com o título da coluna ele termina o artigo dizendo “Houve tempo em que o Rio de Janeiro todo somente falava do que Délia havia escrito ou publicado. Hoje, a pergunta natural é esta: — Quem era Délia?” (D. JAYME, 1937, p. 50). O artigo nos leva há muitos questionamentos, o principal deles é o que teria acontecido para que o nome de Délia fosse apagado da história, seria apenas pelo fato de ser ela uma mulher? Na contramão das afirmações feitas por D. Jayme, encontramos inúmeros elogios escritos à autora por jornalistas e escritores contemporâneos seus, nos mais diversos jornais do Rio de Janeiro, exaltando seu talento como escritora. Um exemplo do reconhecimento recebido por Délia em vida é citado por Claudia Barbieri (2020, p. 77) que, em sua pesquisa, constatou que, em 1893, foi realizado pelo periódico *A Semana* um “Plebiscito Literário Português” que, por meio de pesquisa popular, tentava responder ao questionamento de “quais seriam os seis melhores contos escritos por literatos brasileiros”. Entre os autores elegíveis, aparece o nome de Délia ao lado de Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Coelho Neto,

Júlia Lopes de Almeida, Arthur Azevedo, Raul Pompéia, Aluísio Azevedo e outros. Barbieri ainda destaca o fato de apenas os nomes masculinos dessa lista fazerem parte, hoje em dia, do cânone literário brasileiro.

3. Bormann e a escrita feminina no contexto do século XIX

Bormann adota o pseudônimo Délia. Segundo Norma Telles (2013, p. 1), além de esconder sua verdadeira identidade, o nome Délia denota uma matrona da Roma Antiga indicando assim uma opção política, pois, em sua época, Brasil Império, nomes romanos eram adotados como pseudônimos para sinalizar apoio à República. E mais, segundo o *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (2021), na mitologia, Délia é o epíteto da deusa grega Ártemis ou, para os romanos, Diana. Simboliza a deusa da vida selvagem e protetora dos vulneráveis. Representa a natureza indomada, a inviolabilidade e a liberdade. Esses atributos da deusa podem ser relacionados à conduta da autora e, ainda, ao seu modo de escrever algumas mulheres em seus textos de ficção. Do lado da história, temos uma autora engajada nos problemas sociais e que se posicionava a favor dos direitos das mulheres. Essa preocupação com o papel social da mulher permite-nos olhar, com mais cuidado, para a forma como ela a representou em suas histórias ficcionais.

Sua escrita era considerada tão arrojada que muitos colegas seus, escritores, declararam acreditar, inicialmente, que Délia, na verdade, fosse o pseudônimo de um homem, como conta V. de Algerana, em um artigo publicado, no *Diário de Notícias*: “antes de conhecê-la, nunca supus que os seus escritos fossem devidos à pena de uma senhora [...] Afigurava-se-me um jornalista de pulso, desses experimentados nos segredos da imprensa” (ALGERANA, 1895, p. 1). Não podemos deixar de mencionar que a crença de que textos tão sublimes só poderiam ter sido escritos por um homem é a representação da mentalidade patriarcal vigente na época, na qual acreditava-se na falta de capacidade intelectual das mulheres em relação aos homens para exercerem a atividade de escrita com elevado nível de qualidade.

Contudo, quando uma escritora era enaltecida tendo sua escrita comparada à de um homem era algo que a colocava num patamar de exceção à regra e, por tanto, era considerado um grande elogio. Anos antes, em 1883, o periódico *Gazeta da Tarde* transcreveu um artigo extraído da revista *A Mulher* no qual se aprecia o talento de Délia, então colaboradora em ambos:

A Gazeta da Tarde enriquece suas colunas, com o trabalho encantador deste espírito másculo, deste cérebro de concepções sublimes, do gênio que eternizará seu nome. E venham ainda dizer-nos: A mulher não pode competir, intelectualmente, com o homem! (GAZETA DA TARDE, 1883, p. 2)

A revista feminina para elogiar o trabalho da escritora ressalta que seu espírito era másculo, colocando a autora em posição análoga de competição com os escritores de sua época e ainda menciona que Délia é “a mulher que, com a pena na mão só conhece igualdade e não superioridade” (GAZETA DA TARDE, 1883, p. 2), afirmando assim que a escritora escrevia de igual para igual com os autores, homens, da época.

Nessa perspectiva, nota-se que Bormann, apesar de adotar um pseudônimo, nunca teve a intenção de se passar por um homem para ser reconhecida, desde o início se colocou como mulher e manteve um olhar atento ao papel da mulher na sociedade de seu tempo, uma mulher falando sobre e para mulheres, algo atípico para a época. E, ainda assim, ela conseguiu conquistar seu lugar na imprensa e reconhecimento, em vida, tanto de seus leitores como de parte da crítica.

4. As personagens femininas de Délia

Sobre a forma como os escritores do século XIX escreviam suas personagens femininas e seus papéis na sociedade burguesa, Salete Santos diz que “não era interesse da sociedade que determinadas ideias influenciassem o comportamento feminino, como buscar aperfeiçoamento intelectual com vistas ao exercício de alguma profissão fora de casa” (SANTOS, 2010, p. 30). Enquanto isso, todas as heroínas de Délia eram mulheres e, assim como a autora, suas personagens são bem-nascidas, eruditas, com educação esmerada, falam mais de uma língua e são leitoras ávidas, influenciando suas leitoras, mulheres, a almejarem semelhanças com suas heroínas, valorizando o conhecimento e o desenvolvimento pessoal. Sandra Vasconcelos (2007, p. 11), fala que o romance surgiu para acolher múltiplas vozes e valores, para exprimir uma nova visão de valores da sociedade e dar conta de um novo contexto sócio-histórico-cultural. Embora seu texto seja sobre a ascensão do romance inglês, acreditamos que o mesmo pode ser aplicado ao romance no Brasil e que Bormann colocou em suas narrativas exatamente esse novo olhar, essa nova voz, vinda das mulheres, escrita a partir do ponto de vista de uma mulher.

Dentre as suas obras, temos em *Madalena*, ao que parece, seu primeiro romance, a representação da independência feminina. Délia nos apresenta uma personagem desiludida com o casamento que, apesar de casada, vive só, pois o marido é viciado em jogos. Mesmo assim, a personagem se apresenta nos eventos sociais, só e privando por sua dignidade de mulher casada, inclusive aparece como anfitriã em vários eventos sociais, Madalena também demonstra independência financeira ao dispor de seu dinheiro, para ajudar os amigos ou parentes, sem consultar o marido, atitude muito incomum para a época, reservado, em alguns casos, às mulheres viúvas, demonstrando assim uma independência feminina bem à frente de seu tempo. No romance *Lésbia*, temos uma heroína que enfrenta o fracasso do casamento e se divorcia, uma personagem que almeja acima de tudo reconhecimento profissional, ela luta para ser uma escritora de sucesso.

A maioria dos livros de Délia tem como título o nome da personagem principal, que é sempre uma mulher, quando não traz o nome de suas protagonistas, faz referência direta a elas, como, por exemplo, *Duas irmãs*, *Uma vítima* e *Estátua de neve*. Observamos, assim, que sua temática principal é a mulher, objeto de todas as suas obras. Sobre os títulos de Délia, a pesquisadora Norma Telles afirma que:

Os títulos de Délia são nomes de mulher, ou apontam para mulheres [...], o que já explicita seu tema central: o coração da escuridão que é a mulher do século dezenove, continente inexplorado, ou mal explorado. A mulher não como retratada pelos textos hegemônicos [...]; mas como vista por ela própria em sua vida restrita, com suas ambições, anseios, sofrimentos, confusões, merecimentos, realizações; seus enredos e sua afirmação como pessoa e artista. (TELLES, 2000, p. 576)

Bormann transcreve as mulheres de forma não totalmente livres dos papéis impostos a elas, pois vivem sob as amarras do patriarcado e da sociedade burguesa da época. Mesmo assim, suas personagens tentam fazer suas próprias escolhas e decidir o seu próprio caminho. As personagens femininas de Bormann nos mostram seus medos, desejos, angústias e sentimentos mais profundos, muitas vezes se entregam ao desespero e têm ataques de fúria de forma descontrolada, comportamento este que foge aos padrões desenhados para a época. A autora nos mostra todo o sofrimento ao qual as mulheres eram impostas em nome da moral perante

a sociedade como, por exemplo, Luiza, personagem do livro *Aurélia*, que acaba morrendo devido ao sofrimento dela e da filha para esconderem da sociedade que Aurélia estava grávida. São personagens diferentes daquelas encontradas nos cânones literários da mesma época. Como bem diz Salete Santos a respeito da escrita produzida por homens naquele período, “os autores não promovem denúncia das condições de vivência feminina, ao contrário, matizam essa situação com as cores da idealização, autenticando o estabelecido” (SANTOS, 2010, p. 30).

Contudo, seguindo a visão de Vasconcelos que afirma que “o romance, mais do que qualquer outra forma literária, levanta de forma aguda o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que imita” (VASCONCELOS, 2007, p. 13), Bormann problematiza em seus romances a realidade a qual as mulheres são impostas na sociedade oitocentista. Com esse olhar à presença feminina, a obra *Aurélia* foi escolhida para este estudo porque apresenta mulheres destemidas e audaciosas, que se mostram fortes mesmo em meio a enorme sofrimento infligido a elas pelas exigências da sociedade patriarcal que lhes impõe casamentos sem amor, proibições de conduta e de maneiras de se expressarem.

5. O romance *Aurélia*

O século XIX foi marcado, tanto no Brasil quanto no mundo, por grandes acontecimentos históricos, políticos e sociais. Foi também um período bastante criativo e inovador nas áreas das artes, literatura, filosofia, ciências e tecnologia. Esses novos conceitos influenciaram e determinaram não só o contexto social, mas também cultural-literário da época. É em meio a essa época de grandes mudanças que Maria Benedita Bormann escreve suas obras apoiando e influenciando suas leitoras ao colocar em cena mulheres que, na maioria das vezes, se desiludem com o casamento, tendo no matrimônio o maior erro de suas vidas.

Bormann, escreve sobre como as mulheres enfrentam a sociedade e as tradições patriarcais, a autora também expõe as ambições, desejos e segredos dessas mulheres. Podemos citar, como exemplo, algumas personagens do livro *Aurélia*, como Zélia, a Baronesa de Avelar que, quando jovem, bela e pobre, foi pressionada pelo pai a se casar com um barão. Após se decepcionar com os vícios desse homem, Zélia, se sente obrigada a viver em um casamento de aparências. Mesmo sentindo repulsa pelo marido, ela

continua casada e fiel a ele como ditavam os costumes da época Contudo, ela nunca realizou o desejo de dar à luz a uma criança, pois não se deitava com o marido como forma de puni-lo. Ao final ela fica viúva e adota uma menina. Não é pelo casamento ou sexualidade que ela almeja se realizar, mas pela maternidade. O que ela consegue ao final, apesar de se restringir de outras experiências como mulher.

Outros exemplos são Luiza e Aurélia, mãe e filha, que articulam um estratagema para esconder a gravidez de Aurélia a fim de protegê-la da sociedade. Com esse mecanismo, tornam o filho de Aurélia em seu irmão. Luiza acaba morrendo, mas Aurélia, depois de muito sofrimento, encontra o amor em um homem que não a julga por ter um filho fora do casamento. Percebemos que a autora faz questão de marcar toda uma trajetória de dificuldades femininas para dar a elas algum alento no final. Essa é a forma de mostrar como a trajetória feminina é de muitas lutas e sacrifícios. Já Sabina Mazerolle e Mlle X, são dois exemplos de mulheres ambiciosas, que não se importam com a sociedade e que não medem esforços para alcançarem seus objetivos, mesmo que precisem usar de métodos ardilosos como traição e chantagem. Renata exemplifica a mulher que é obrigada pela família a se casar com um homem muito mais velho por dinheiro, mas que a despeito das regras sociais trai o marido com um homem da sua idade e igualmente pobre. E por último, Sofia Alvim que, em uma cena extremamente detalhista, se mata de forma brutal com um tiro no peito após descobrir sobre o seu romance incestuoso com o irmão, Raul.

Com base na condição das mulheres naquele contexto e na atuação da autora é que voltamos a atenção para a representação feminina no romance *Aurélia*. É possível perceber a postura da autora em relação às mulheres ao passo em que, na obra, mais de uma personagem é desencantada com o casamento e com a vida feminina. Além de belas, algumas mulheres do livro são, extremamente, inteligentes, cultas e independentes. Como, por exemplo, Aurélia que “era uma criatura adorável e capaz de impressionar a um filósofo” (DÉLIA, 2009, p. 45). Também, a Baronesa de Avelar, melhor amiga de Aurélia, ambas são descritas como excepcionalmente belas e eruditas, detentoras de vasto conhecimento sobre artes, cultura, história e política, sempre citando grandes nomes da literatura, música, pintura, fatos históricos, além de recorrentemente mencionarem expressões em outras línguas como francês, inglês, italiano e alemão. Vale lembrar que assim

como suas personagens, Bormann falava outras línguas e lia muito, não apenas romances, seu vasto conhecimento literário fica evidente em suas obras como resume Maria da Conceição Araújo:

Ao ler a obra de Bormann, fica evidente essa prática de leitura. Através de citações diretas e indiretas, destacam-se autores estrangeiros como Valliérre, Büchner, Burmeister, Czolbe, Moleschott, Tuttle, Krahmer, Ângelus-Silesius, Huschke, Secchi, Faraday, Lutero, Plínio e Bossuet; Voltaire, Spinoza, Sêneca e Rousseau. As referências a diversos escritores franceses mostram que Délia estava atenta à literatura produzida em França. Os nomes recorrentes em sua obra são dos escritores Marie-Joseph Blaise de Chénier; Charles Augustin Sainte-Beuve; Alfred de Musset; François Édouard Joachim Coppée; Octave Feuillet; Honoré de Balzac; Louis-Francois Veuillot; Leonard Sylvain Julien Sandeau; Émile Zola; Casimir Delavigne; Alfred de Vigny; Nicolas-Sébastien Roch; Mirabeau; François IV, Duque de La Rochefoucauld; Victor Hugo e Byron. Cita, ainda, os ícones da literatura portuguesa, Luís de Camões e Almeida Garrett. (ARAÚJO, 2008, p. 151)

Na dinâmica da obra, temos mulheres que, além de belas e cultas, driblam a opressão social patriarcal, que são cúmplices, como, por exemplo, Aurélia e sua mãe Luiza. Ao saber da gravidez da filha, Luiza lhe dá duas opções, a primeira é pedir ao pai que obrigue o homem a se casar com ela, coisa que Aurélia recusa veementemente, demonstrando amor próprio e altivez:

— Não! nunca! prefiro a vergonha, o desprezo universal, tudo, a unir-me ao ente, que renegou meu filho, que despedaçou minha vida, porque... porque não tenho dinheiro! Não! minha mãe! nunca! (DÉLIA, 2009, p. 16)

A segunda opção é tomar a gravidez da filha para si, e se sente feliz por a filha não escolher a primeira opção. Dessa forma, mãe e filha guardam o segredo sobre a verdadeira mãe de Raul por toda a vida, possibilitando que Aurélia siga com a vida normalmente sem ser rechaçada pela sociedade.

Nesse viés, o enredo apresenta diversas personagens femininas com diferentes personalidades, desconstruindo a convicção de mulher como um ser singular universal. Como afirma Perrot (2007, p. 17), os homens, em sua maioria, enxergam as mulheres por estereótipos e, por isso, generalizam o discurso com frases como “As mulheres são...” ou “A mulher é...”. Segundo Perrot,

As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas. (PERROT, 2007, p. 17)

Alfredo Bosi afirma que, “o escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento” (BOSI, 1994, p. 188). Esse olhar realista apontado por Bosi é materializado no romance *Aurélia*, na medida em que, Délia mergulha fundo em suas personagens nos mostrando as complexidades que envolvem cada mulher, demonstrando a construção de suas identidades num contexto que pretende estereotipá-las.

O romance, *Aurélia*, se divide em três: o prólogo, a primeira e a segunda parte. O prólogo, em três capítulos, nos mostra a trama principal da obra, conta a história de Aurélia, aos 15 anos e de Luiza, sua mãe. O leitor é colocado a par do arranjo entre as duas para esconder de todos, inclusive do pai de Aurélia, a gravidez de sua filha, transformando o filho de Aurélia em seu irmão, e como isso levou a morte de Luiza. A primeira parte, com quinze capítulos, conta a história da vida de Aurélia. Através de um salto no tempo, encontramos Aurélia aos vinte e cinco anos e acompanhamos a história da heroína. Ficamos sabendo de todo o sofrimento de sua vida após a morte da mãe, a qual ela se culpa, como ela se tornou uma mulher rica, triste e que afasta todos os pretendentes, até o seu “final feliz”, o casamento com o seu amado que tem o sugestivo nome de Salvador. Durante a história é apresentado ao leitor uma variedade de personagens da burguesia carioca. A segunda parte, dividida em onze capítulos, salta quatorze anos no futuro e conta a história dos descendentes da primeira geração que é apresentada na primeira parte do livro. A história gira em torno de Raul, o filho/irmão de Aurélia, após atingir a maturidade. Ficamos sabendo de todo o drama vivido por ele ao se apaixonar e ficar noivo da própria irmã, sem saber da verdade. No final, Sofia, a irmã e noiva de Raul, comete suicídio e ele, após uma longa temporada na Europa, retorna e se casa com outra. Como argumenta Norma Telles na introdução do livro *Aurélia*: “A vida sempre continua, ao menos para os homens” (DÉLIA, 2009, p. 6).

O livro não é linear, voltando no tempo uma hora ou outra, pulando para alguns anos no futuro em outros momentos. A primeira e a segunda parte do romance são histórias complementares que não dependem diretamente uma da outra. A narrativa aborda temas como adultério, desejo feminino,

castidade, gravidez na adolescência, separação conjugal, suicídio, incesto, entre outros, chocando e sendo alvo de críticas na época. A partir desse romance, de sua heroína e de outras personagens femininas apresentadas na obra, buscamos pontuar um universo feminino cheio de rupturas com a realidade da mulher burguesa do século XIX no Brasil.

Vale ressaltar que no século XIX existiu outra personagem famosa com o nome Aurélia, que foi a Aurélia Camargo do romance *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1875. É inegável as semelhanças entre as histórias das duas personagens. Tanto a Aurélia de Bormann, quanto a de Alencar, eram moças muito belas que se apaixonaram na juventude, mas foram abandonadas por serem pobres, pois seus respectivos amantes desejavam um casamento que lhes trouxesse fortuna. Posteriormente, as duas enriquecem devido a uma herança. A diferença entre as duas Aurélias está em suas ações e sentimentos após se tornarem ricas. A Aurélia, de Alencar, busca vingança sobre o homem que a abandonou, terminando por perdôá-lo e ficando com ele no final do romance. Ao passo que a Aurélia, de Bormann, busca redenção por acreditar que sua mãe faleceu devido ao sofrimento causado pelo seu envolvimento com Gustavo Alvim. Embora ele venha a lhe propor casamento após saber de sua herança, sua atitude é de apenas desprezo e não de vingança:

Aos 20 anos, voltara ao Rio e causara verdadeira sensação. Encontrara um dia Gustavo Alvim, o miserável que a maculara física e moralmente; sabendo que ela herdara do padrinho, ousara falar-lhe em casamento: Aurélia fitara-lhe um olhar de intraduzível desprezo e murmurara estas palavras, por entre os dentes cerrados: — Desapareça e não ouse mais aproximar-se de mim! Pouco depois, vendo que ele não se retirara, pretextara qualquer indisposição e saíra (DÉLIA, 2009, p. 48).

Sendo assim, ela nunca mais pensa no rapaz, nem demonstra nenhum tipo de sentimento por ele, apenas se importa em melhorar como pessoa e reparar os erros do passado. Alguns críticos acreditam que a Aurélia, de Bormann, possa ter sido uma releitura da personagem de Alencar de modo a responder com uma visão feminina o que realmente se passa no coração de uma mulher, visto que o romance de Bormann foi publicado apenas oito anos depois do de Alencar. Em Bormann, vemos que o desprezo pode ser melhor do que a vingança. Pensando sobre a perspectiva da observação e da participação de um narrador homem ou mulher frente a circunstância narrada, podemos pensar como Georg Lukács no texto “Narrar ou Descrever?”, que:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (LUKÁCS, 1965, p. 50).

Sendo assim, no romance de Alencar, sabemos que a posição do autor é de mero observador, representando sua personagem Aurélia do ponto de vista masculino. Enquanto no romance de Bormann podemos dizer que a posição da autora descreve a vida de uma mulher em face de alguém que vive e participa da sociedade na posição de uma mulher.

Se em obras escritas no mesmo período, como algumas de José de Alencar, por exemplo, encontramos textos de caráter exemplar, para doutrinar as mulheres, servindo como, praticamente, manuais de orientação da conduta da mulher; na historiografia literária do século XIX, encontramos livros com caráter contestador da condição da mulher, escrito por uma mulher, como é o caso da obra *Aurélia*, de Bormann. A pesquisadora Zahidé Muzart afirma que

As mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. (MUZART, 2003, p. 267)

Sendo assim, podemos, ao menos, afirmar que os textos de Bormann eram uma forma de militância feminina.

Contudo, observamos que, as obras escritas por homens, como exemplo temos romances publicados em datas bem próximas de *Aurélia*, e que, ao contrário desta, que até pouco tempo era desconhecida, fazem parte do cânone literário brasileiro como *Senhora*, de José de Alencar, *O mulato*, de Aluísio Azevedo e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que não só tiveram êxito em sua época de publicação como são aclamados, estudados e pesquisados até hoje. Enquanto a obra de Délia ainda permanece desconhecida do público leitor em geral, sendo mais conhecida por pesquisadores que se dedicam a investigar sobre as escritoras brasileiras do século XIX e, certamente, muitos de seus textos ainda devem permanecer no limbo da literatura aguardando serem recuperados.

6. Conclusão

Neste trabalho intentamos resgatar e analisar uma pequena parte da memória literária de Maria Benedita Bormann, uma escritora brasileira do século XIX com grande participação nas letras, sob o pseudônimo Délia. Ela deixou uma vasta produção publicada tanto em jornais quanto em revistas. Mesmo assim seu trabalho foi apagado da história literária e continua anônimo para a maioria do público leitor atual, mais raras ainda são as pesquisas publicadas em torno de suas obras. E ainda há muito o que se descobrir, inclusive sobre a própria biografia da autora que ainda é cheia de lacunas.

Através da análise do romance *Aurélia* pudemos refletir sobre a literatura de autoria feminina no século XIX e por meio das personagens femininas constatamos as várias formas como essas personagens rompem com os tradicionais discursos e estereótipos femininos do século XIX. Segundo Nelly Novaes Coelho

Para as mulheres, as mudanças evoluem em proporção geométrica a cada dia que passa, e alteram não só seu antigo lugar na sociedade, mas também sua própria consciência de ser, em relação a si mesma e em relação ao mundo. (COELHO, 2002, p. 90)

Sendo assim, podemos dizer que, a cada obra publicada, Bormann evoluía e, aos poucos, alterava seu lugar na sociedade como uma mulher escritora e, hoje, contribui para transformar a reescrita da história das mulheres. Délia, contribuiu também para mudar o pensamento crítico de suas leitoras, as mulheres do século XIX, sobre o seu papel e lugar no mundo.

Referências

ALGERANA, V. de. Por alto. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de ago. de 1895, ed. 3648, p. 1.

ARAÚJO, Maria da Conceição P.. *Tramas femininas na imprensa do século XIX*: tessituras de Ignez Sabino e Délia. 2008. 284 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BARBIERI, Claudia. Contos na imprensa: Délia e a narrativa breve. *Letras em Revista*, Teresina, v. 11, n. 02, jun./dez. 2020.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CASTILHO, Leonardo de A.. Os caminhos do romance. In: *Cadernos ESPUC*. Belo Horizonte, n. 24, 2014.
- COELHO, Nelly N.. A literatura feminina no Brasil - das origens medievais ao século XX. In: BEZERRA, K. da C.; DUARTE, C. L.; DUARTE, E. de A. (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 89-107.
- D. JAYME. Mulheres Célebres: Délia. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 4 de set., 1937, ed. 36, p. 50.
- DÉLIA. *Aurélia*. TELLES, Norma. Introdução, atualização do texto e notas. Coleção Rosas de Leitura, 2009. Disponível em: <<https://www.normatelles.com.br/wp-content/uploads/2013/07/Aurelia.pdf>>. Acesso em: 03 de junho de 2021.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.
- DUARTE, Constância L.. Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação. *Revista XIX*, Brasília, v. 1, n. 4, p. 95-105, 25 ago. 2017.
- GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro, 22 de nov. de 1883, ed. 273, p. 2.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=50zy>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.
- MUZART, Zahidé L.. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria E.. (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 267-278.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SANTOS, Salete R. P. dos. *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul, RS: Educ, 2010.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401 - 442.

TELLES, Norma. *Délia, pesquisas*. 2013. Disponível em: <https://www.normatelles.com.br/delia_a_intuicao_do_instante/>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.

TELLES, Norma. Délia. In: MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. 2. ed., vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p. 567-590.

VASCONCELOS, Sandra G.. Ascensão do Romance. In: *Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

VERONA, Elisa M.. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

XIMENES, Sérgio B.. *A Ama (1884), conto abolicionista de Délia, autora de Lésbia (1890)*. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@sergiobximenes/a-ama-1884-conto-abolicionista-de-d%C3%A9lia-autora-de-l%C3%A9sbia-1890-933fe27f637c>>. Acesso em: 11 de junho de 2021.



Aproximações temáticas e estruturais em *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, e *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman

Thematic and Structural Approaches in O Homem (1887), by Aluísio Azevedo, and The Yellow Wallpaper (1892), by Charlotte Perkins Gilman

Mayara Peixoto

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais/ Brasil

peixoto.mayara@letras.ufjf.br

<http://orcid.org/0000-0002-3451-0100>

Bruna de Freitas

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais/ Brasil

brunamontes_@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8101-4161>

Resumo: Este artigo tenciona desenvolver uma leitura comparativa quanto aos métodos de composição da personagem feminina na prosa de ficção do fim do século XIX, aproximando dois autores de diferentes contextos: Aluísio Azevedo, brasileiro, vinculado ao naturalismo; e Charlotte Perkins Gilman, estadunidense, ativista pelos direitos das mulheres. Para tanto, valemo-nos do aporte teórico de Candido (2014), de alguns instrumentos da leitura intertextual aqui abordada a partir de Allen (2006) e Riffaterre (1980; 1987), e também do estudo de Ambra *et al.* (2018) para auxiliar na compreensão da histeria, reconhecida como tópos comum aos textos literários em questão.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; Charlotte Perkins Gilman; Histeria; Século XIX; Teoria da Intertextualidade.

Abstract: This article intends to develop a comparative reading about the methods of the composition of the female character in the prose of fiction of the end of the 19th century, bringing together two authors from different contexts: Aluísio Azevedo, a Brazilian Naturalist, and Charlotte Perkins Gilman, a US-American women's rights activist. To do so, we will present the theoretical studies of Candido (2014), some intertextual approaches such as those argued by Allen (2006) and Riffaterre (1980; 1987) as well as the study

of Ambra *et al.* (2018) that might help in the understanding of hysteria, recognized as a common topos in the analyzed literary texts.

Keywords: Aluísio Azevedo; Charlotte Perkins Gilman; Hysteria; 19th century; Intertextuality theory.

1 Introdução

A reflexão que ora se desenvolve tem origem em uma investigação sobre a teoria da intertextualidade e busca dar uma contribuição para esse campo de estudo, tomando como ponto de referência a criação do termo por Julia Kristeva (1941–) ao combinar as teorias de Bakhtin e Saussure (ALLEN, 2006, p. 11). A despeito da crítica que Paulo Bezerra (2018, p. XII) faz ao posicionamento de Kristeva ante à produção intelectual de Bakhtin — em cujo mérito não interessa, no momento, entrar —, é inegável que a noção de intertextualidade permitiu a operacionalização de reflexões importantes para a teoria da literatura desde as primeiras décadas do século XX.

A obra inicialmente consultada (ALLEN, 2006) traz um panorama geral das diferentes correntes que compõem a teoria da intertextualidade. A partir dela, apresentaremos algumas noções preliminares que orientaram tanto a escolha dos objetos literários como o caminho pelo qual optamos para abordá-los.

Ao acompanharmos o estudo de Allen sobre a intertextualidade, somos apresentadas aos pressupostos teóricos de cada momento filosófico dentro do qual o termo tem relevância, tais como as teorias do estruturalismo, pós-estruturalismo, semiótica, desconstrutivismo, pós-colonialismo, marxismo, feminismo e psicanálise. Allen apresenta exemplos de textos culturais e literários e foca em mostrar como o termo apresenta grande variedade de interpretações e é definido de forma muito ampla, o que acaba por fazer parecer que, ao trazermos a ideia de intertextualidade para uma análise, estamos tratando de um termo transparente e comumente entendido — o que não é verdade, haja vista as múltiplas acepções que ele pode assumir a depender da base teórica sobre a qual se funda.

Nas explicações iniciais, encontramos a seguinte passagem, em que o autor, comentando a respeito da noção saussuriana de “signo diferencial” e sua importância para a compreensão do signo linguístico como uma unidade

relacional, chama a atenção para os diferentes elementos discursivos a partir dos quais podem-se estabelecer as relações intertextuais em se tratando do texto literário:

autores de obras literárias não selecionam apenas palavras de um sistema de linguagem, eles selecionam enredos, traços genéricos, aspectos de personagem, imagens, formas de narrar, até mesmo frases e sentenças de textos literários anteriores e da tradição literária. (ALLEN, 2006, p. 11, tradução nossa)¹

A enumeração desses elementos, quando olhamos para os dois textos literários a serem comparados neste artigo — a saber, o romance *O homem* (2005 [1887]), de Aluísio Azevedo, e o conto *O papel de parede amarelo*² (2015 [1892]), de Charlotte Perkins Gilman —, ativam nossa percepção quanto aos aspectos comuns localizados nas duas narrativas que, lidas em sua relação com o tópos da histeria, apresentam semelhanças quanto a seus personagens e enredos. Allen (2006, p. 37) aponta que “os textos não têm unidade ou significado unificado por si próprios, eles estão completamente conectados aos processos culturais e sociais em curso”³: os textos que aqui analisamos pertencem a processos sociais relativamente análogos ao considerarmos a época — são ambos escritos no fim do século XIX. Tal analogia também se verifica na representação de suas personagens femininas, que padecem de “histeria” devido a fatores que serão analisados, nos tópicos seguintes, a partir dos dados textuais.

Compreendendo a relevância dos dados sócio-históricos para a abordagem do texto literário, evocamos os apontamentos de Lukács (1965) a respeito da “ciência da história” tal como a compreendiam Marx e Engels, para conduzir nossa reflexão a respeito do contexto a partir do qual produziram os autores em que nos detivemos:

¹ “Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition”. Daqui em diante, todas as traduções serão propostas pelas autoras, salvo indicação contrária.

² No original, *The yellow wallpaper*, de 1892. Neste artigo, usaremos a tradução para português do tradutor e professor José Manuel Lopes, que está devidamente referenciada ao longo do texto e nas referências pós-textuais. Seu uso será explicado a seguir na análise do texto.

³ “Texts have no unity or unified meaning on their own, they are thoroughly connected to on-going cultural and social processes”.

[...] o sistema marxista — em nítido contraste com a moderna filosofia burguesa — não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária: a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento, etc., como um processo histórico único, procurando descobrir deste processo as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos) (LUKÁCS, 1965, p. 12)

Recorrendo a diferentes fontes, fizemos um levantamento de dados a respeito de Aluísio Azevedo e Charlotte Perkins Gilman. No caso de Azevedo, encontramos, na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1976), as seguintes considerações sob o título “Aluísio Azevedo e os principais naturalistas”:

Seja como for, nos seus altos e baixos, Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo. O hábil tracejador de caricaturas nas folhas políticas do Rio precedeu o autor do *Mulato* e ensinou-lhe a arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do *tipo*, inerente à concepção naturalista da personagem. (BOSI, 1976, p. 208, grifos do autor).

Considerando esse atributo identificado por Bosi na obra ficcional de Azevedo, buscaremos compreender a personagem Madá como essa personagem *tipo*, em que se “deformou o corpo e o gesto” para oferecer uma caricatura da mulher de classe média-alta da época e seus padecimentos psicossomáticos, apresentados em uma chave erotizante. O estudo de Mendes e Camello (2019) a respeito do romance de Azevedo como *best-seller* erótico traz uma detalhada ambientação do momento de publicação do romance. Chamou-nos a atenção o fato de ele ter sido divulgado sob os seguintes nomes alternativos: *A filha do Conselheiro* e, também, *Magdá*, escolhas que acentuam o fato de ele pertencer a um filão de publicações conhecido como “livros para homens”, mas sob o disfarce de “estudo de caso”. Isso é evidenciado na advertência que abre o livro, em que o autor declara abertamente sua vinculação “científica” ao naturalismo. É também interessante notar que este romance consolidou Aluísio Azevedo como escritor profissional, valendo-lhe um contrato com uma livraria que também comprou os direitos de publicação de toda a sua obra (MENDES; CAMELLO, 2019). A narrativa protagonizada por Madá, afinal, intitula-se

O homem (1887), e traz a história de uma jovem em sua vida doméstica e social que tem por cenário inicial uma “boa casa na praia de Botafogo” (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 11). Mais dados sobre o desenvolvimento da personagem no enredo do romance serão detalhados ao longo do texto.

Quanto à outra autora em questão, Charlotte Anna Perkins Gilman (1860–1935), conta-se, a partir de Drabble (2000, p. 408), que nasceu em Connecticut e foi uma jornalista e feminista estadunidense. Gilman não foi somente uma ativista do movimento feminista, mas também uma renomada intelectual que defendia os direitos das mulheres e a emancipação feminina. Consolidou-se como uma das principais teóricas do movimento nos Estados Unidos e escreveu textos de não ficção como *Mulheres e Economia* (1898), *Sobre as crianças*⁴ (1900) e *A casa: seu trabalho e influência*⁵ (1903). A partir de extensa pesquisa, os livros da autora buscavam promover a independência econômica das mulheres e a reflexão sobre a divisão do trabalho doméstico entre homens e mulheres.

Faz-se importante citar que Charlotte sofreu perdas significativas em sua vida pessoal, passando por inúmeros momentos de grande sofrimento até tirar sua própria vida em 1935. Um desses momentos se deu quando, após casar-se pela primeira vez, começou a apresentar sintomas de depressão muito fortes e, aconselhada por seu marido na época, consultou-se com um conhecido neurologista da Filadélfia, conhecido por tratar “doenças nervosas femininas”. Para seu tratamento, o então especialista recomendou repouso prolongado na cama e, após tal medida, um retorno ao seu trabalho como mãe e esposa (GILMAN, 2014). Tal passagem da vida de Charlotte é relevante para a compreensão de seu conto *O papel de parede amarelo*. Publicado em maio de 1892, na *New England Magazine*, o conto é um de seus escritos mais conhecidos (DRABBLE, 2000, p. 408). Nota-se, ao conhecer um pouco sobre a vida da autora, que os acontecimentos pelos quais a personagem sem nome passa no conto assemelham-se muito ao que Charlotte viveu em sua própria vida.

Considerando devidamente o dado biográfico, chamamos a atenção para as definições propostas por Candido (2014) a respeito da personagem de ficção. Inicialmente, pontuamos sua defesa de que

⁴ Tradução nossa. No original, *Concerning Children* (1900).

⁵ Tradução nossa. No original, *The Home: Its Work and Influence* (1903).

o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem [...] oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. (CANDIDO, 2014, p. 17)

Ela sustentará uma aproximação entre os dados autobiográficos da autora e os da elaboração das personagens do conto.

Narrado em primeira pessoa a partir da perspectiva de uma jovem mulher, esposa e mãe, *O papel de parede amarelo* é um conto no qual a personagem, através do uso de seu diário, escreve sobre o período de tempo que passou, isolada de pessoas do seu convívio, dentro de uma mansão colonial no interior para curar uma doença definida no texto como “[...] uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica” (GILMAN, 2015 [1892], não paginado). Monitorada por uma enfermeira e sob os cuidados autoritários de seu médico e também marido John, a personagem sem nome ficará confinada dentro de um quarto cujo papel de parede, amarelo e sujo, começa a aborrecê-la profundamente com o passar do tempo. Após perceber padrões de cor e cheiro terríveis naquele papel, o conto segue narrando as descobertas e processos da personagem que, eventualmente, verá figuras de mulheres presas por detrás dos padrões do papel de parede. Tal percepção poderá levar o leitor à conclusão de que aquele papel também representa o papel social das mulheres. A história termina quando a personagem é levada à loucura por conta de seu isolamento e, para Drabble (2000, p. 408), podemos ler esse texto em duas chaves: como uma simples história de terror, ou como um texto feminista. Pensá-las simultaneamente amplia suas possibilidades expressivas.

Um dos aspectos textuais considerados para a presente análise se refere à forma como a autora e o autor convencionalizam suas personagens de ficção — o que, segundo Candido (2014), corresponde a “uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência” (CANDIDO, 2014, p. 75). Devido à limitação de traços de uma personagem imposta pela natureza do texto ficcional — em oposição às pessoas reais, sujeitos complexos por suas múltiplas características em constante transformação — é que Candido afirma que “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (CANDIDO, 2014, p. 78). Isso posto, vale a

pena ressaltar, ainda, que as diferentes formas de apresentação dos textos ficcionais aqui analisados também constituem um traço relevante para o estabelecimento de uma relação entre eles: o romance de Azevedo, compreendido seja sob a forma de “estudo de caso” ou de “folhetim erótico”, terá implicações específicas para a caracterização da personagem quando comparado ao conto de Gilman, cuja forma simula as páginas de um diário.

Antes de avançarmos nesse sentido, faz-se mister mencionar as investigações de Michael Riffaterre (1924–2006) no campo da intertextualidade, que é a contribuição teórica que mobilizamos para esta análise. Ela nos interessa em especial no que tange aos estudos da *silepse* como o signo literário por excelência (RIFFATERRE, 1980) e suas aplicações na análise do intertextual inconsciente (RIFFATERRE, 1987). Tais estudos orientam a compreensão paralela dos processos de significância de duas palavras-chave emblemáticas para a análise que propomos dos textos literários: a palavra “homem”, para o romance de Azevedo; e a palavra “papel”, para o conto de Gilman. Além disso, buscaremos entender como a análise dessas duas palavras subsidia a compreensão da “histeria”, tópos comum a eles.

Riffaterre (1980) compreende a *silepse* como “uma palavra entendida de duas maneiras diferentes ao mesmo tempo, como significado e como significância” (RIFFATERRE, 1980, p. 627)⁶. Por conta disso, o autor a define como “o signo literário por excelência”, uma vez que ela resume a dualidade da mensagem do texto em suas faces semântica e semiótica. Tal definição corrobora a tese do autor de que “[...] um dos componentes básicos da literariedade de um texto [...] é que o texto não é simplesmente uma sequência de palavras organizadas como sintagmas, mas uma sequência de pressupostos”⁷ (RIFFATERRE, 1980, p. 627). Ou seja, cada elemento lexical na escrita literária é como a ponta de um iceberg, e a cada palavra do texto subjaz um intertextual inconsciente, outro conceito de Riffaterre (1987) do qual lançaremos mão a fim de complementar a base teórica mobilizada para a análise aqui pretendida.

Riffaterre diferencia o intertexto da alusão ou da citação quando alerta que estas são formas de identificação entre textos que acontecem de forma aleatória, pois dependem da cultura do leitor; ao passo que a relação do texto

⁶ “a word understood in two different ways at once, as meaning and as significance”.

⁷ “one of the basic components of a text’s literariness [...] is that the text is not simply a sequence of words organized as syntagms but a sequence of presuppositions”.

com os seus pressupostos ocorre de forma obrigatória, pois depende apenas de sua competência linguística. A silepse geraria, inclusive, novas silepses:

Silepse é um tropo que consiste na presença simultânea de dois significados para uma palavra. Eu modifico esta definição assim: o significado requerido pelo contexto reprime aquele incompatível com aquele contexto. A repressão, no entanto, acarreta uma compensação: gera um sintagma ou mesmo um texto em que o sentido recalcado reaparece sob várias formas (adjetivos, paráfrases ou novas silepses) [...] (RIFFATERRE, 1987, p. 375)⁸

Dessa forma, para Riffaterre (1987, p. 375), a silepse enquanto tropo nos fornece um meio efetivo de adaptação do conceito psicanalítico de condensação⁹ (*Verdichtung* em Freud) para a análise literária. A seguir, usaremos o intertextual inconsciente condensado nas palavras “homem” e “papel” a partir do conceito de silepse (RIFFATERRE, 1980; 1987), analisando citações representativas da forma como os autores convencionalizam (CANDIDO, 2014) suas personagens, a fim de identificar aspectos discursivamente convergentes entre os dois textos literários que atuam também na caracterização da já mencionada “histeria”.

2 Silepse e intertextual inconsciente em *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman

A seleção dos textos literários aqui analisados levou em conta alguns aspectos semelhantes observados nas duas prosas de ficção. Estes se referem, num primeiro momento, aos elementos do texto narrativo, tais como enredo,

⁸ “Syllepsis is a trope consisting in the simultaneous presence of two meanings for one word. I modify this definition thus: the meaning required by the context represses the one incompatible with that context. Repression, however, entails a compensation: it generates a syntagm or even a text in which the repressed meaning reappears in various guises (adjectives, paraphrases, or new syllepses [...]).”

⁹ Julia Kristeva (2010), tratando dos três tipos de representação a partir dos quais se constitui o discurso analítico, menciona a “representação dos afetos” como “inscrições psíquicas móveis, submetidas aos processos primários de ‘deslocamento’ e ‘condensação’, e que chamei ‘semióticas’ por oposição às representações ‘simbólicas’ próprias ou consecutivas ao sistema da língua” (KRISTEVA, 2010, p. 13–14). Isso nos remete ao que Riffaterre (1980; 1987) afirma a respeito da relação entre a silepse e a *Verdichtung* freudiana, bem como à sua concepção de “significância”.

tempo, espaço e personagens. A partir do que se constatou após a leitura das narrativas, centramos nossa análise nas personagens, mas buscamos abarcar, ainda, outros elementos que poderiam contribuir para a expansão de uma análise comparativa entre *O homem* e *O papel de parede amarelo*. Consideramos a época em que os textos foram escritos — levando em conta dados históricos relevantes do período em que foram publicados — e alguns dados biográficos, quando estes nos pareceram relevantes.

As análises serão apresentadas de maneira independente, pois os casos de silepse que verificaremos estão circunscritos aos seus respectivos textos. Acreditamos que a aproximação de dois autores situados no fim do século XIX e seus diferentes métodos de composição de personagens femininas pode render frutos para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a histeria como uma questão psíquica humana e suas relações com a condição da mulher. O fato de ambos os textos tematizarem-na de forma explícita foi um critério decisivo para sua seleção.

O primeiro caso de silepse que abordamos está em *O papel de parede amarelo*. A análise de Giavenchio, Borges e Carrijo (2019) sobre o conto propõe a identificação de uma “mulher” por trás do papel — nesse caso, a própria autora, Charlotte P. Gilman. Para além da forma metafórica, já apontada anteriormente, busca-se compreender a leitura literal e a leitura figurada da palavra “papel”, presente no título e em reiteradas ocorrências ao longo do conto, que pode ser feita tomando a silepse como signo literário (RIFFATERRE, 1980), uma vez que as “possibilidades de leitura do conto como crítica e denúncia da realidade a qual estavam submetidas as mulheres” (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019, p. 199) são indispensáveis para o entendimento de nosso próprio estudo.

A respeito do aspecto textual do conto de Gilman que se levou em consideração para a análise aqui pretendida — a ambiguidade da palavra “papel” — reiteramos que partimos, em nossa análise, do texto traduzido. O primeiro contato com *O papel de parede amarelo* em língua portuguesa provocou uma leitura que relacionava diretamente a figuração do “papel” de parede com o “papel” social desempenhado pela mulher. Ressaltamos, contudo, que tal ambiguidade não se verificaria na língua original em que o texto foi escrito, uma vez que o “papel social”, em língua inglesa, é compreendido através da palavra “role”. As camadas adicionais proporcionadas pela tradução geram, portanto, silepses que não estariam previstas ao considerarmos apenas o texto original.

Ao modificarmos o sentido da palavra “papel” a partir do texto traduzido, e cientes de que são necessários pressupostos que permitam uma leitura alheia ao conto original, nos valem, aqui, da concepção de tradução e do conceito de “traduzibilidade” em Walter Benjamin (2008) no livro *A tarefa do tradutor*. No texto, o crítico elabora que a tradução é, antes de tudo, uma forma; e, como forma, discutir a “traduzibilidade” de uma obra estaria suscetível a duas interpretações: a primeira é a de que jamais se encontrará, dentre todos os leitores daquele texto, um “tradutor acessível”; e a segunda — segundo ele, a mais apropriada — “pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução” (BENJAMIN, 2008, p. 25). Isso implicaria no fato de que

a traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial, mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade. (BENJAMIN, 2008, p. 27)

A proposta de uma tradução do texto original parte da premissa de comparar o texto original a partir do campo semântico que se revela na tradução para o português, na traduzibilidade da obra (BENJAMIN, 2008). Para permitir a análise do inconsciente intertextual e das silepses que decorrem a seguir, consideramos que o leitor brasileiro tem acesso a traduções em língua portuguesa e as lê preferencialmente, o que faz com que o efeito de sentido que obtemos na análise que pretendemos fazer seja possível no texto traduzido. Além disso, as palavras-chave que aparecem em nossa análise textual abrem e abrangem o inconsciente intertextual a partir do texto traduzido, posição que pode ser defendida a partir do que estabelece Benjamin (2008, p. 27) quando afirma que

a tradução é posterior ao original e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas.

Ele defende, por sua vez, não somente que a tradução carrega uma mensagem, mas também prolonga e sustenta a vida do texto original.

Outrossim, Benjamin critica a ideia de que regressar à tradicional teoria de tradução, que visa “preservar o parentesco das línguas” (BENJAMIN, 2008, p. 30), não necessariamente transmite a(s) ideia(s)

possível(eis) na língua alvo, que, na tentativa de atingir uma suposta exatidão na trivial substituição de palavras, deixa escapar que só se compreende a verdadeira relação entre original e tradução quando se compreende que “nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original”, uma vez que o original “se modifica necessariamente na sua ‘sobrevivência’, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida” (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Buscamos relacionar os pressupostos benjaminianos sobre a tradução aos de Riffaterre (1980), quando ele afirma que a dualidade da mensagem de alguma palavra no texto — no caso do conto, a palavra “papel” — é a própria compreensão da silepse. Aplicando esse conceito no entendimento duplo da palavra “papel”, pode-se ler, simultaneamente, seu sentido literal — ou primário — enquanto substantivo masculino definido como “substância constituída por elementos fibrosos, principalmente de origem vegetal, unidos entre si, formando uma pasta que se faz secar sob a forma de folhas finas, utilizadas para diversos fins: escrever, imprimir, embrulhar”, conforme a primeira definição disponível no Michaelis (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa)¹⁰; e, ao mesmo tempo, seu sentido figurativo — como vemos na quinta definição da mesma entrada de dicionário — que propõe “papel” como “atribuições ou funções que alguém tem em uma organização, na sociedade, em um relacionamento”.

Se o sentido figurativo — secundário — é diferente e incompatível com o sentido literal — primário —, entendemos também que ambos são amarrados, ou seja, o segundo sentido é como o reverso do primeiro (RIFFATERRE, 1987) — o papel como “material” e o papel como “função”. Além disso, a metáfora compreendida a partir da palavra “papel”, aqui, não é necessariamente o que vai causar a indecidibilidade do sentido — ou seja, não conseguiremos selecionar um em detrimento do outro —, pois a presença dessa ambiguidade é a definição de silepse por excelência. Assim, a palavra “papel” não é colocada como uma imagem, símbolo ou metáfora, mas como uma incorporação de estruturas — que funciona apenas dentro do campo semântico do texto traduzido, vale reiterar.

¹⁰ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/papel/>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

As faces semântica e semiótica da palavra “papel” podem ser observadas no trecho abaixo, no qual a personagem descreve a aparência do papel de parede ao olhá-lo pela primeira vez:

A cor é já suficientemente horrorosa, e suficientemente fugidia, e suficientemente desesperante, mas o padrão é uma tortura.

Pensamos que já o dominamos, mas, ao avançarmos mais na sua sequência, este executa um salto mortal e faz-nos voltar ao princípio. Dá-nos um estalo na cara, atira-nos ao chão e pisa-nos. É como um pesadelo.

O padrão exterior é de um florido de arabescos, que nos lembram um fungo. Se pudermos imaginar um cogumelo venenoso com articulações, uma fila interminável de cogumelos venenosos, desabrochando, crescendo em infinitas convulsões — bem, é algo assim. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Ao nos apropriarmos do sentido figurativo de “papel”, a leitura da citação acima muda e abre novas possibilidades interpretativas. Se o papel de parede é desesperante o suficiente e o padrão uma tortura, podemos transpor esse sentido para, também, o papel da mulher na sociedade — desesperante e uma tortura —, levando em conta que o desempenhar dessas atribuições é “suficientemente horroroso” e não agrada à personagem. Assim, se estamos tratando, no sentido figurativo, do papel social da mulher, a crítica de Gilman denunciaria a falácia do entendimento de uma mulher a respeito do que ela precisa fazer, uma vez que é a própria condição de mulher que vai, de novo, lhe dar um estalo na cara, atirá-la ao chão e pisá-la, o que é definido como um verdadeiro pesadelo. Essa leitura ainda sugeriria que esse papel da mulher é como um fungo, numa metáfora que diz que ele é venenoso nas articulações, interminável, pois a cada dia mais cogumelos — isto é, mais funções a serem desempenhadas pela mulher — “desabrocham” e “crescem”, de formas infinitas (convulsões), que vão se adaptando para atender às novas demandas da sociedade.

Em outro momento da narrativa, Gilman estende a descrição do papel de parede para o sentido do olfato, como um cheiro que ela sempre sente, não importa aonde vá:

Mesmo quando monto a cavalo, se voltar subitamente a cabeça e o surpreender — aí está esse cheiro!

Trata-se de um odor tão peculiar! Tenho passado horas a tentar analisá-lo, para saber ao que cheira.

Não é mau — a princípio — e é muito suave, mas é o odor mais sutil e persistente que alguma vez conheci. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Nesse momento, a personagem sem nome narra a persistência do odor do papel de parede amarelo em todas as suas atividades do dia a dia. Não importava o tipo de atividade que ela fazia ou o local da casa onde ela se encontrava: o cheiro era contínuo e repetitivo e, apesar de suave, persistente; apesar de sutil, peculiar. O que mais chama a atenção é, sobretudo, a obstinação da personagem para desvendar os mistérios do papel de parede — um protagonismo que, ainda que reprimido, não pode ser observado na personagem Madá de Aluísio Azevedo. Não conseguindo distingui-lo e decifrá-lo a partir da visão, o uso das percepções olfativas aponta para uma análise ainda mais aprofundada. A protagonista vai aperfeiçoando sua percepção como um movimento de decifração de si mesma (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019), e quanto mais ela se debruça na investigação sobre o papel literal, mais consciência ela passa a ter sobre si no papel figurativo, o que faz com que comece a duvidar das reais intenções de seu marido quando ele toma as primeiras medidas a respeito de sua condição de saúde.

O marido da protagonista tem nome: John, em sua descrição, pode ser entendido principalmente como um médico prático e cético (GILMAN, 2015 [1892]) que leva a personagem para a mansão onde o conto se passa. A casa foi alugada como uma estada de veraneio mas, ao longo da narrativa, percebemos que, na verdade, John tinha intenções a princípio veladas. A personagem sem nome apresenta John como médico antes de qualquer outra palavra que o qualifique. Tal definição se dá por conta de um receio da protagonista em relação ao ofício do marido: mesmo que ainda não tenha do que desconfiar no início da estada na mansão, ela suspeita que um dos motivos impedidores de sua melhora é, justamente, o fato de o marido ser médico e, enquanto médico, não acreditar que ela está doente:

O John é médico e talvez (não o diria a ninguém, é claro, mas isto é papel morto e um grande alívio para o meu estado de espírito) — talvez seja essa uma razão para que eu não melhore mais rapidamente. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Destacamos neste trecho o uso dos parênteses quando a personagem sem nome relata que não diria o que estava prestes a dizer a ninguém, apenas a um “papel morto” — o diário em si —, e que isso lhe proporcionava grande alívio. A personagem mostra, a partir desse anúncio para sua eu do futuro quando for ler novamente esta entrada de diário, a diferença que se põe quando uma mulher escolhe entre falar ou escrever. Ela sabe que falar contra um homem, discordando dele, causa implicações muito severas para uma mulher. Por outro lado, quando opta por escrever em papel, a protagonista também sabe que, caso haja implicações pelo que escreveu, elas seriam menos graves do que se tivesse falado; afinal, seu diário é papel morto, o que está escrito prescreve após o último ponto final. E, assim, seu papel social é, simultaneamente, também morto.

No mesmo sentido, a privação de encontros com amigos, também imposta por seu marido, vem justamente da necessidade de controle sobre sua fala. A protagonista conta, ainda, com um irmão médico e um médico fora da família — todos homens —, que também a acompanham. Percebe-se claramente, assim, que há um poder médico (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019) muito intenso sobre sua condição, além de uma medicalização forçada relatada pela personagem. É inegável, portanto, interpretar tais decisões como formas de violência e de controle exercidas pela sociedade patriarcal sobre a mulher, conduzidas no conto pelas figuras dos três médicos homens simultaneamente:

Se um médico de grande reputação, para mais um marido, convence amigos e familiares que nada de grave se passa realmente conosco senão uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica — que poderá uma pessoa fazer? (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Diante desse questionamento, a protagonista entende que, se em sua condição de mulher não consegue discutir de igual para igual com um homem — quanto mais um homem com uma profissão de prestígio social — a saída para ela é, portanto, libertar essa mulher presa no e através do papel, escrever para si novas possibilidades, tornar o diário sua ferramenta de resistência — uma vez que até mesmo o ato da escrita estava proibido por recomendação médica.

Ao elaborar sua condição através da linguagem, a mulher liberta na escrita da protagonista é, ao mesmo tempo, a manifestação fantasmagórica que ela vê atrás do papel de parede e os próprios papéis dentro dos quais as mulheres estão presas e obrigadas a desempenhar socialmente. Observemos uma passagem na qual a protagonista se dá conta da existência de uma figura de mulher no papel de parede:

Durante muito tempo nunca me dei conta desse esbatido padrão de fundo que aparecia por detrás, mas agora tenho quase a certeza de que se trata uma mulher.

Durante o dia ela é discreta, calada. Imagino que seja o padrão o que a mantém tão quieta. É tão intrigante. Mantém-me também calada durante horas. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

O que intriga a protagonista é, sobretudo, o fato de o padrão manter a mulher discreta e, conseqüentemente, quieta. A silepse na palavra “padrão”, aqui, amplia os níveis interpretativos para compreender tanto o padrão do papel de parede como o padrão do papel de mulher que, à luz do dia, não se movimenta da mesma forma como se movimenta à noite, quando está fora do radar e dos olhares das pessoas — olhares estes como os da própria sociedade. Aqui, o papel da mulher e a mulher no papel se esbarram e a ambigüidade é o próprio signo literário (RIFFATERRE, 1987):

Ao observá-lo à noite, quando muda tanto, acabei por descobri-lo.

O padrão exterior mexe-se, de facto — e não admira! A mulher, por detrás dele, abana-o!

Por vezes, há uma grande quantidade de mulheres, por detrás; outras, apenas uma, e ela rasteja rapidamente e o seu rastejar faz tremer todo o papel. (GILMAN, 2015 [1892], não paginado)

Quanto ao romance de Aluísio Azevedo, nomeado *O homem* em sua publicação, em 1887, chama-nos a atenção, primeiramente, o fato de que ele se inicia com uma descrição da personagem Madá, tal como se lê no excerto a seguir:

Madalena, ou simplesmente Madá, como em família tratavam a filha do Sr. Conselheiro Pinto Marques, estava, havia duas horas, estendida num divã do salão de seu pai, toda vestida de preto, sozinha, muito aborrecida, a cismar em coisa nenhuma; a cabeça apoiada em um dos braços, cujo cotovelo ficava numa almofada de cetim branco bordada

a ouro; e a seus pés, esquecido sobre um tapete de pelos de urso da Sibéria, um livro que ela tentara ler e sem dúvida lhe tinha escapado das mãos insensivelmente (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 11).

O que, numa primeira leitura, pareceu-nos no mínimo curioso — o fato de o enredo do romance chamado “O homem” orbitar ao redor de uma figura feminina —, foi elucidado na consulta ao já mencionado estudo de Mendes e Camello (2019), quando comentam os títulos sob os quais o romance começou a ser divulgado para o grande público. Diz-se no artigo que se optou, afinal, por “O homem” por ser este “um título mais austero que retirava o foco da personagem feminina, sem perder o sentido da carnalidade” (MENDES; CAMELLO, 2019, p. 70), tendo em vista o fracasso de crítica que foi o romance *Filomena Borges*, publicado em 1884. Essa escolha reitera uma adoção, consciente ou não, da perspectiva masculina sobre a mulher — contrastando com a autoanálise observada no conto de Gilman. O fato de a personagem estar “estendida num divã” na cena inicial também não deve passar despercebido. Eis o segundo caso de silepse que nos interessa.

O acesso ao histórico das opções lexicais para nomear o título do romance é significativo: a referência intercambiável entre “a mulher” e “o homem” nos lembra a definição de Riffaterre (1980) do “tipo complementar” de intertextualidade, em que se compreende que “[...] todo signo tem um reverso e um anverso; o leitor é obrigado a interpretar o texto como o negativo, no sentido fotográfico, de seu intertexto”¹¹ (RIFFATERRE, 1980, p. 627) — em que pese a consideração do par mulher-homem como “opostos complementares”, noção que faz sentido dentro dos processos culturais e sociais do século XIX, mas que vem sendo relativizada pelos estudos contemporâneos de gênero e sexualidade.

Outras noções concernentes à condição da mulher, também circunscritas ao seu momento histórico, aparecem, a seguir, em uma cena do romance em que conversam o pai de Madá, o Conselheiro, e o Dr. Lobão, médico da família — núcleo de personagens masculinos equiparável ao do “poder médico” localizado no conto de Gilman. Eles desempenham, no enredo, funções típicas do masculino de classe média-alta: o pai estabeleceu uma interdição afetiva ao esconder a identidade de seu filho bastardo, Fernando,

¹¹ “Every sign has a reverse and an obverse; the reader is forced to interpret the text as the negative, in the photographic sense, of its intertext”.

com o qual Madá cresceu e com quem trocou juras de futura felicidade conjugal. Deste imbróglio decorre seu sofrimento psíquico. O Dr. Lobão é o médico da família, personagem que encarna o tipo do “homem de ciências”, de discurso explicitamente misógino¹², e que trata do caso de Madá depois que ela descobre a impossibilidade de seu casamento com o meio-irmão. Analisaremos a ocorrência da palavra “homem” a partir da seguinte citação:

— Valha-me Deus! suspirou o pobre Conselheiro, que hei de eu fazer, não dirão?

— Ora essa! Pois já não lhe disse? É casar a rapariga quanto antes!

— Mas com quem?

— Seja lá com quem for! O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se lho não permitem — dana!

— Visto isso, o histerismo não é mais do que a hidrofobia do útero?...

— Não! Alto lá! Isso não! A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos; mas isso que tem que ver com o nosso caso? Aqui não se trata de curar uma histérica, trata-se é de evitar a histeria. Ora, sua filha é de uma delicadíssima sensibilidade nervosa; acaba de sofrer um formidável abalo com a morte de uma pessoa que ela estremecia [sic] muito; está, por conseguinte sob o domínio de uma impressão violenta; pois o que convém agora é evitar que essa impressão permaneça, que avulte e degenerere em histeria; compreende você? Para isso é preciso, antes de mais nada, que ela contente [sic] e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos, cuja exacerbação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e, como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento.

— De acordo, mas...

— *Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito!* — *Ela precisa de homem!* — Ora aí tem você!

¹² Se as evidências discursivas das falas de Dr. Lobão não deixarem suficientemente claro o seu caráter misógino, vale mencionar, aqui, outro trecho do romance, em que este também está conversando com o Conselheiro, referindo-se à irmã deste: “— Não tratam da vida enquanto são moças e agora, depois de velhas, o médico que as ature! Súcia! não prestam pra nada! nem pra parir!” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 26)

O Conselheiro respirou com força, coçou a cabeça. Os dois penetraram no gabinete, e o doutor, depois de escrever a sua receita, acrescentou, como se não tivesse interrompido a conversa:

— Noutras circunstâncias, sua filha não sofreria tanto... nada disto teria até consequências perigosas; mas, impressionável como é, com a educação religiosa que teve, e com aquele caraterzinho orgulhoso e cheio de intransigências, se não casar quanto [sic] antes, irá padecer muito; irá viver em luta aberta consigo mesma!

— Em luta? Como assim, doutor?

— Ora! A luta da matéria que impõe e da vontade que resiste; a luta que se trava sempre que o corpo reclama com direito a satisfação de qualquer necessidade, e a razão opõe-se a isso, porque não quer ir de encontro a certos preceitos sociais. Estupidez humana! Imagine que você tem uma fome de três dias e que, para comer, só dispõe de um meio — roubar! Que faria neste caso?

— Não sei, mas com certeza não roubava...

— Então — morria de fome... Todavia um homem, de moral mais fácil que a sua não morreria, porque roubava... Compreende? Pois aí tem!” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 32–33, grifo nosso).

Justificamos a extensão do excerto aqui reproduzido porque aparecem elementos discursivos de considerável importância para a presente análise. Além da menção literal à “histeria”, seguida de uma explicação quanto às concepções científicas relativas à questão, há ainda uma interessante ocorrência da palavra “homem” no trecho grifado: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! — Ela precisa de homem!”. A fala do Dr. Lobão já lança luz sobre muitos dos elementos pressupostos pela escolha lexical: na sequência, equivalem-se “casamento”, “coito” e “homem”. Esse percurso resume em palavras-chave a forma burguesa de se lidar com a sexualidade feminina: o homem com quem se casa é o único com quem a relação sexual é autorizada para a mulher e, ainda assim, com a mera finalidade de “satisfazer uma necessidade”, que eventualmente culmina na gravidez e, assim, cumpre-se sua função biológica. Afinal, “mulher só serve para parir”, ou nem para isso, como ressaltado na fala de Dr. Lobão citada na nota 12 deste estudo.

É certo que essa forma de tratar o desejo feminino vai fatalmente conduzir a um adoecimento. O que o romance tem de caricato no tratamento do tema, visando um sucesso de público através de exageros dramáticos, não deixa de tocar os leitores sensíveis às opressões de gênero pelo que essas

ideias têm de lamentável, como já se deu a entender, de forma análoga, na análise do conto de Gilman. A fim de olhar para a questão através do ponto de vista da personagem feminina, detivemo-nos também sobre as suas marcas discursivas tais como o romancista as selecionou:

— Não sei que desejam de mim!... disse.

— Desejo que fiques boa. Aí tens tu o que eu desejo!...

— Só parece que julgam que me faço doente para contrariar os outros! Se estivesse em minhas mãos, seria mais agradável a todos; não me ponho melhor e bem disposta, porque não posso!...

— Está bom, está bom, balbuciou o Conselheiro acarinhando-a, arrependido por não ter sido tão amável desta vez como das outras.

— Não vás agora afligir-te com o que eu disse... Aquilo não teve a intenção de magoar-te...

Ela prosseguiu em tom infeliz e ressentido: — *Se vim para cá, foi porque me trouxeram... não reclamei nada... não me queixei ainda de coisa alguma... sinto-me aqui perfeitamente...* dou-me até muito bem, e só peço e suplico que não me contrariem; que me deixem em paz pelo amor de Deus; que me não apoquentem; que...

Vieram os soluços e Madá principiou a excitar-se.” (AZEVEDO, 2005 [1887], p. 47, grifo nosso)

A citação acima traz a representação do caráter *passivo* da mulher: ela foi levada até uma casa de campo, não reclamou, não se queixou... E por que não? Madá, diferentemente da personagem sem nome do conto de Gilman, não apresenta indícios de uma elaboração crítica a respeito do papel social que ocupava. Seu desejo interdito apontava para a concretização do ideal burguês, de fundo romântico, através do casamento com Fernando; contudo, seus sonhos foram malogrados por determinação do pai, que ocultou durante a vida inteira o fato de Fernando ser um meio-irmão de Madá. A hipocrisia da classe à qual a personagem pertencia, em que pesos e medidas são diferentemente aplicados a depender do jogo de interesses, foi o que determinou o início do seu processo de adoecimento. Sem maiores possibilidades de elaborar as causas de seu sofrimento — as alternativas que lhe ocorriam eram sempre autoritariamente interditas —, a personagem feminina culmina no assassinato de um “homem” como forma radical de fazer-se entender. O fato de a personagem chegar a essa “forma radical” sugere a repressão de seus próprios desejos sexuais, indicando que lhe importava não fugir à norma vigente.

3 Apontamentos analíticos

A fim de aprofundar a temática da histeria, identificada como tópos comum aos textos literários aqui analisados, recorreremos ao estudo de Ambra *et al.* (2018) sobre a “Histeria como questão de gênero”. Eles apresentam um panorama histórico do tratamento da histeria como psicopatologia, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. No trecho que destacamos abaixo, consta a ideia do “desejo *versus* proibição”, cuja pertinência defendemos a partir dos conflitos entre o masculino e o feminino apontados no decorrer da análise desenvolvida no tópico anterior:

O autor [Karl Jaspers] realiza uma caracterização semiológica da histeria e busca dar conta de suas causas. Jaspers (1979) considera a condição sugestionável da histeria como elemento *sine qua non* para o diagnóstico e vai ao encontro do pensamento de Breuer e Freud (1996) ao considerar, na casuística do adoecimento histórico, o conflito característico da neurose: desejo *versus* proibição. (AMBRA *et al.*, 2018, posição 6529–6538, grifo nosso).

Tal como comentamos anteriormente, a interdição do desejo feminino, tanto no que diz respeito aos anseios afetivos como ao desejo de uma participação no laço social que não esteja reduzido a papéis previamente determinados pelos sujeitos detentores do poder — a saber, o homem branco, cristão e ocidental — foi o que conduziu ao processo de adoecimento das personagens aqui analisadas.

É importante mencionarmos que foi a partir do discurso das históricas que Freud desenvolveu o início daquilo que viria a ser o grande campo investigativo da psicanálise¹³. Não significa, contudo, que o mesmo fenômeno não houvesse sido objeto de investigações anteriores — para além dos aspectos apontados no trabalho de Ambra *et al.*, importa-nos lembrar que a publicação de ambos os textos literários dos quais este artigo trata é anterior à de *A interpretação dos sonhos*, obra freudiana tida como o marco inicial da psicanálise, que data de 1899.

O homem e O papel de parede amarelo não estão temporalmente distantes nem do marco inaugural da psicanálise, nem entre si. Apesar

¹³ Segundo Ambra *et al.* (2018, posição 6573), “A histeria será sempre a neurose à qual a psicanálise deverá a invenção de conceitos essenciais como inconsciente, recalçamento, trauma, sexualidade infantil, retorno do recalçado, associação livre e transferência.”

dessa proximidade, é interessante perceber que há algumas diferenças na representação da histeria nos dois textos literários, diferenças essas que apontam para o desenvolvimento da compreensão do fenômeno. Se a Madá de Azevedo padecia de um sofrimento psicossomático derivado de uma frustração de fundo biológico — a “falta de homem”, segundo as (abjetas) palavras do Dr. Lobão —, chegando às últimas consequências quando ela assassina o homem ao qual ela direcionou o caudal de suas fantasias e desejos reprimidos, o padecimento da personagem de *O papel de parede amarelo* tem seu caráter social muito mais ressaltado, atingindo o clímax quando ela mimetiza as formas rastejantes “aprisionadas” no papel de parede, visto que essa mimetização era o que mitigava seu sofrimento.

Chama a atenção, ainda, que o nome da personagem principal do romance de Azevedo faça referência a uma das figuras femininas mais icônicas da mitologia bíblica: Maria Madalena (original da cidade de Magdala e, por isso, Madalena). Em matéria de repressão e julgamento, essa relação pode ajudar a delimitar o papel do feminino dentro da dinâmica de gozo sadomasoquista da configuração psíquica de base cristã: a mulher é um objeto do desejo sexual masculino (a prostituta), mas ela não pode comportar-se como tal (a santa Maria é a mãe de Deus, como consta na oração do Pai-Nosso). O nome composto funde duas personagens cujas morais sexuais são diametralmente opostas e antagônicas — Maria, mãe de Deus, concebeu “sem pecado”, afinal. Para a personagem do romance, sustentar essa posição custou-lhe um crime de assassinato, o que sugere que essa transgressão seria mais aceitável do que ceder ao desejo reprimido. Em termos de construção discursiva da linguagem do romance, há um extenso cruzamento dos campos sexual e religioso na escalada do delírio de Madá, cuja análise valerá futuras investigações.

A respeito do conto de Gilman, retomamos o estudo de Giavenchio, Borges e Carrijo (2019) quando afirmam que tanto protagonista como autora foram diagnosticadas com o quadro de uma suposta histeria. No texto, a internação da personagem não se dá em uma clínica psiquiátrica, mas, sim, em uma casa isolada onde ela precisa lidar com diversas proibições e privações — em especial, a do escrever — impostas pelo marido. Esse é outro aspecto que o texto de Gilman possui em comum com o de Azevedo, uma vez que também a personagem Madá foi conduzida a uma casa de campo por recomendação médica, condição que a personagem lamenta na citação que fecha o tópico anterior. Enquanto o romance de Azevedo

dá um destino dramático à sua personagem — a internação na “casa de saúde” do Dr. Lobão¹⁴, que a conduziu para o cárcere pessoalmente, em seus braços, como um prêmio, após a consumação do crime —, a libertação da personagem sem nome de Gilman está inscrita na silepse do “rastejar”, que pode ser interpretada em duas frentes: o sentido de “rebaixar-se sendo subserviente”¹⁵ e o sentido de “investigar certo fato; rastrear”.

Se a protagonista rasteja ao fim da história, tal representação pode ser lida não só como uma figuração da subalternidade feminina, mas, também, como um movimentar-se para o caminho da investigação, um impulso — de baixo para cima, do ventre colado ao chão — para rastrear as causas da sua condição enquanto mulher. Outra definição interessante, também trazida pelo mesmo dicionário, aponta para “rastejar” como “começar a ter conhecimento sobre determinado assunto; ser principiante”. Assim, agora liberta dos papéis de mãe e esposa, impostos a ela enquanto mulher burguesa, a protagonista tem a oportunidade não só de reescrever seus papéis, mas de efetivamente reelaborar sua sanidade e restabelecer seu equilíbrio mental e emocional (GIAVENCHIO; BORGES; CARRIJO, 2019): “Finalmente consegui sair’ disse eu. ‘Apesar de ti [...] E arranquei grande parte do papel, de modo que não me poderás voltar a pôr aí dentro!’ [...] (GILMAN, 2015 [1892], não paginado).

Conjectura-se que a diferença no tratamento do tema por ambos os textos literários exista devido ao fato de *O homem* ter sido escrito por um romancista afiliado ao naturalismo, enquanto *O papel de parede amarelo* foi escrito por uma autora publicamente engajada com causas referentes aos direitos das mulheres. Ainda que circunscritas temporalmente, as duas formas de padecimento psicossomático aqui lidas não se restringem ao seu momento histórico, nem resumem as possibilidades de compreensão da histeria, seja como psicopatologia, seja como forma de se estabelecer laços sociais. Para além da análise discursiva do entrelaçamento entre os campos moral, sexual, ético e religioso de ambas as obras, os desdobramentos deste estudo apontam para o aprofundamento da compreensão sócio-histórica de seus contextos de produção, investigando como o gênero textual escolhido para a caracterização do tópos da histeria é significativo para seus respectivos autores e a recepção de suas obras.

¹⁴ Também o nome do Dr. Lobão tem suas implicações psicanalíticas - apontamos, a título de exemplo, a figura do “Lobo Mau” na fábula da Chapeuzinho Vermelho, que possui interpretações já clássicas sobre sua representação da maturidade sexual feminina.

¹⁵ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=dNjqB>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality: the new critical idiom*. London and New York: Routledge, 2006.

AMBRA, Pedro Eduardo Silva *et. al.* A histeria como questão de gênero. *In: SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.). Patologias do social: arqueologias do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. [recurso eletrônico — e-book.mobi].

AZEVEDO, Aluísio. O homem. *In: AZEVEDO, Aluísio. Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005 [1887]. v. 2. p. 9–142.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Tradução: Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. *In: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: CANDIDO, Antonio et. al. (orgs.). A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DRABBLE, Margaret (ed.). *The Oxford Companion to English Literature*. 6. ed. New York: Oxford University, 2000.

GIAVENCHIO, Hortência; BORGES, Luciana; CARRIJO, Silvana. O papel da mulher x a mulher no papel: o conto “O papel de parede amarelo”, de Charlotte Perkins Gilman nos labirintos da escrita feminina. *Tabuleiro de Letras*, Salvador, v. 13, n. 2, p. 192–207, dezembro de 2019. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/7421>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The Living of Charlotte Perkins Gilman — An Autobiography*. Tallahassee: Rowlands, 2014.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução: José Manuel Lopes. Lisboa: Fyodor Books, 2015.

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor: psicanálise e fé*. Tradução: Leda Tenório da Motta. Campinas: Verus, 2010.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução: Leandro Konder *et al.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 11–42.

MENDES, Leonardo; CAMELLO, Cleyciara Garcia. *O Homem* (1887), de Aluísio Azevedo, como *best-seller* erótico. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 65–80, set–dez. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v21n3/1807-0299-alea-21-03-65.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

RIFFATERRE, Michael. Syllepsis. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 4, p. 625–38, Summer 1980. Disponível em: <www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448071>. Acesso em: 10 dez. 2020.

RIFFATERRE, Michael. The intertextual unconscious. *Critical Inquiry*, v. 13, n. 2, p. 371–85, Winter 1987. Disponível em: <www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448396>. Acesso em: 10 dez. 2020.



Uma biblioteca de escritor: A biblioteca de Murilo Mendes

A Writer's Library: The Library of Murilo Mendes

Júlio Castañon Guimarães

Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

juliocastanonguimaraes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6983-5909>

Resumo: Este artigo aborda algumas questões relacionadas com a biblioteca de um escritor, tomando como objeto a biblioteca que pertenceu a Murilo Mendes. Essa biblioteca está depositada no Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora. Há dados que informam não se tratar da biblioteca em sua integralidade tal como quando em posse do escritor. Quanto à sua formação, é possível apenas levantar algumas hipóteses. Todavia, é possível estabelecer claras relações entre diversos setores da biblioteca e a produção literária do escritor, como ocorre no caso de inúmeros autores, alguns dos quais são referidos neste trabalho. São sobretudo essas relações que têm interesse para este artigo e se tornam seu principal objeto.

Palavras-chave: formação da biblioteca do escritor; características da biblioteca; relações com a produção do escritor.

Abstract: This article focuses on some questions related to a writer's library, taking as object the library that belonged to Murilo Mendes. This library is deposited in the Museu de Arte Murilo Mendes at the Universidade Federal de Juiz de Fora. Some elements inform that it is not the library in its entirety as when in the possession of the writer. As for its formation, it is only possible to raise a few hypotheses. However, it is possible to establish clear relationships between different sectors of the library and the literary production of the writer, as in the case of many authors, some of whom are referred to in this article. It is mainly these relationships that are of interest to this article and become its main object.

Keywords: formation of the writer's library; library features; relations with the writer's production.

O interesse que a biblioteca de um escritor pode ter está naturalmente, em primeiro lugar, na importância dos próprios livros, ou seja, na utilidade própria de qualquer biblioteca bem formada para determinada área do

conhecimento ou para mais de uma área. Todavia, em relação a uma biblioteca de escritor há sempre uma expectativa especial, específica: sua possível relação com a obra do autor. Espera-se que a exploração da biblioteca possa contribuir para o estudo da obra. Além disso, em casos como o de Murilo Mendes, a biblioteca pode ser considerada também ponto de entrecruzamento de outros campos. Assim, se se relaciona com a obra, relaciona-se com os manuscritos, ou seja, com um arquivo, sobretudo se houver uma *marginália*, se o autor tiver deixado algum tipo de anotação nos volumes da biblioteca. Esta se relaciona também com outra coleção do autor, a de artes plásticas - de modo mais evidente por incluir livros sobre o assunto, havendo porém outras formas de contato: por exemplo, uma gravura de Braque integrante da coleção traz a anotação de que foi presente de René Char, autor presente na biblioteca. Relaciona-se ainda com o interesse musical de Murilo, por incluir livros relativos ao assunto sobre o qual ele, por sua vez, escreveu, sendo possível mesmo dizer que se relaciona com sua provável coleção de discos. Relaciona-se bibliograficamente com a produção do autor, ao incluir ou não seus livros.

O que é chamado de “biblioteca de Murilo Mendes” é o conjunto de livros doado, pouco após a morte do escritor, à Universidade Federal de Juiz de Fora e que hoje se encontra no Museu de Arte Murilo Mendes dessa universidade. É composta por cerca de três mil livros de diferentes áreas - literatura brasileira, outras literaturas, filosofia, religião, artes plásticas e música. Não há registros que possibilitem traçar a história da efetiva biblioteca de Murilo. Seria uma situação ideal se a biblioteca de um autor conservasse todos os seus livros ou todos os livros que tivesse lido ou todos os livros com indícios de leitura. Consta, por exemplo, que Rui Barbosa tinha quase todas as obras de que fez citações (CARMO, 2011, p. 122). Este, porém, é sem dúvida um caso excepcional - em geral as situações efetivas são bem distantes dessas possibilidades. O proprietário de uma biblioteca terá lidos livros de outras bibliotecas, do mesmo modo como nem sempre em seus livros haverá indícios de leitura. Pode ocorrer de os indícios de leitura não serem do proprietário, que também se terá desfeito de livros que possuiu, terá perdido livros, terá emprestado livros que não foram devolvidos, e assim por diante. Michel Melot diz que “toda coleção de livros é uma construção do espírito” (MELOT, 2004, p. 55), no sentido

de que se trata tanto do “continente quanto do conteúdo”, o que dá margem a várias organizações possíveis.

Levando em conta essa maior ou menor precariedade do que se terá conservado, não é nem um pouco surpreendente que haja estudos dedicados a bibliotecas virtuais, no sentido daquilo que é possível ou factível, ou seja, do que poderia ter sido. Há um estudo sobre “as bibliotecas virtuais de James Joyce e de Virginia Woolf”, de autoria de Daniel Ferrer, que assim explica o emprego do termo em relação a essas bibliotecas: “Infelizmente, num caso como noutro, por razões opostas, a recensão dos livros possuídos revela-se inteiramente insuficiente para dar uma ideia da *biblioteca* útil, das práticas de leitura e do papel desempenhado por essas práticas na criação da obra dos dois escritores” (FERRES, 2001 p. 172). Aqui, importa atentar para a expressão *biblioteca* útil, isto é, é a biblioteca que efetivamente foi usada pelo escritor e que nem sempre é possível definir, sendo esta justamente a biblioteca que interessa para os estudos relativos ao autor. Assim, segundo Daniel Ferrer, Virginia Woolf contou com bibliotecas de vários membros de sua família, bem como com a da editora por eles fundada, e “mesmo que se chegasse a reconstituir a lista dos livros que se encontravam nessas diversos domicílios, não teríamos a informação daqueles que lhe pertenciam de fato ou daqueles que ela leu, e não seríamos também capazes de determinar com segurança quem pode estar na origem das marcas e traços de leitura que eles poderiam conter” (FERRER, 2001, p. 172). No caso de James Joyce, diz Daniel Ferrer: “Ele era pobre e nômade. Não possuía muitos livros e teve, no curso de suas peregrinações, de abandonar por vezes aqueles que havia reunido. Além disso, ambos frequentavam bibliotecas públicas e tomavam livros emprestados a amigos” (FERRER, 2001, p. 172). Todavia, diz ainda o autor do artigo que os dois tinham cadernetas com anotações de leitura que permitem a reconstituição de modo bastante razoável da “biblioteca útil” de cada um e que, além disso, “dão informações insubstituíveis sobre o modo como essa biblioteca era utilizada” (FERRER, 2001, p. 172). A relação que se estabelece então entre anotações de leitura e biblioteca vem somar-se às outras possibilidades já referidas de relações entre biblioteca e obra, pois naturalmente essas anotações relacionam-se também com a obra. Esse “modo como a biblioteca era utilizada” vai um pouco além da identificação de como se compõe a biblioteca, pois já é de algum modo a especificação de como ela era uma “biblioteca útil”.

Há um estudo que se ocupa da biblioteca de Marcel Proust - ou melhor de suas leituras, pois ele não tinha biblioteca pessoal - e que, embora não use a expressão “biblioteca virtual”, realiza trabalho similar, que consiste em

reconstituir a biblioteca de Marcel Proust a partir da *Correspondance* editada por Philippe Kolb. (...) Trata-se de ao mesmo tempo deduzir de suas cartas quais obras ele possuía, mas também e sobretudo quais ele tinha lido entre aquelas que lhe pertenciam ou que ele pegava emprestadas. O que nos interessa é tentar repertoriar com quais leituras – quotidianas ou episódicas, íntimas ou distraídas – Proust escrevia (LAMBILLIOTTE, 1999, p. 81).

Também aqui o propósito é identificar a biblioteca útil, tendo como fonte de informação a correspondência. Essa situação acrescenta ainda outra possibilidade a todas aquelas já referidas no plano das relações entre obra e biblioteca. Os casos desses escritores, em que não havia efetivamente uma biblioteca pessoal, exigiram dos estudiosos pesquisas de outros materiais que permitissem a identificação pelo menos de suas leituras. Essas diferentes situações, se oferecem elementos para a abordagem de casos similares, de certo modo abrem caminho mesmo para casos com outras peculiaridades.

Situação de certo modo oposta é a da existência não de uma biblioteca de determinado escritor, mas de mais de uma. É o caso abordado num estudo sobre “As bibliotecas de Stendhal”, em que sua autora diz:

Stendhal tende a acumular, onde quer que vá, livros e volumes que se esforça para levar consigo quando de seus deslocamentos. Mas com o correr dos anos e das viagens, essa biblioteca sempre mais vasta não se desloca tão facilmente quanto seu proprietário. É assim que, no fim da vida, e de modo emblemático, Stendhal se vê com bibliotecas, de dimensões variáveis, que se constituíram em cada uma das grandes cidades onde ele permaneceu um pouco mais longamente: Paris, Milão, Civitavecchia, Roma (JACQUELOT, 2001, p. 71).

As diferentes bibliotecas poderiam estar ligadas a diferentes interesses em épocas distintas, mas, como refere o estudo, se ligam às muitas mudanças do autor. Ao mesmo tempo, têm a ver com essas mudanças eventuais descartes de livros, sendo que de todos esses aspectos resulta uma espécie de movimentação das bibliotecas:

O subtenente do sexto regimento de dragões [Stendhal] leva consigo na campanha da Itália cerca de sessenta volumes (relativos a vinte e quatro títulos) como ele especifica em seu *Diário*. Soldado, turista ou cônsul, Stendhal se desloca com livros nos bolsos e nas bagagens. Compra livros no curso de seus deslocamentos e quando para por um período suficientemente longo manda vir seus livros e constitui uma biblioteca, como em Milão, onde se instalou em 1817. Mas quando deixa a cidade em 1821, deixa livros e manuscritos para seu amigo Luigi Buzzi (JACQUELOT, 2001, p. 74).

O estudo informa ainda que há uma série de inventários que permitem a reconstituição aproximada dessas bibliotecas, reconstituição possível também graças a referências no *Diário* do escritor, em seus escritos autobiográficos, correspondência e rascunhos de trabalhos. Essas reconstituição virtual dá-se “do duplo ponto de vista diacrônico (as sedimentações sucessivas no correr dos anos) e sincrônico (o estado de suas diferentes bibliotecas quando de sua morte” (JACQUELOT, 2001, p. 77). Assim, aqui se propõe uma outra distinção: além das bibliotecas identificadas por suas localizações diversas, há aquelas identificadas por sua localização temporal, ou seja, bibliotecas distintas correspondentes a diferentes momentos da vida do escritor. Pode-se pelo menos supor que determinados locais correspondam a determinadas épocas, assim como se pode supor que a épocas distintas na mesma localidade teriam correspondido diferentes bibliotecas.

Esses vários aspectos - exemplos de algumas situações de bibliotecas de escritores – se apresentam também, em maior ou menor escala, no caso da biblioteca de Murilo Mendes, e, levados em conta, podem ajudar a melhor compreendê-la. Não há informações precisas sobre a constituição da biblioteca, nem sobre sua situação no momento da doação à Universidade Federal de Juiz de Fora. Há, todavia, um dado biográfico fundamental para algumas delimitações: em 1957, Murilo muda-se do Brasil para a Itália, onde viveu a seguir por quase vinte anos até sua morte em 1975. Mas não se há de esquecer a mudança inicial quando nos anos 1920 o poeta se transfere de sua cidade mineira para o Rio de Janeiro. Não se sabe se ele terá levado para a Itália toda a biblioteca que possuía no Brasil, mas na biblioteca constituída na Itália há bom número de livros do período brasileiro – os livros com anotação de datas vão justamente dos anos 1920 até os anos 1970. Entre outros casos, um exemplar das *Pensées* de Pascal traz a anotação de seu

nome, seu endereço no Rio de Janeiro e um número de telefone: “Murilo Mendes / Senador Vergueiro 203 / f. 255632”; um exemplar de Confúcio traz seu nome, local e data: “Murilo M. Mendes / Rio 1929”; e um exemplar de *Degas Danse Dessin* de Paul Valéry traz a anotação “MM Rio 1938”. Mas é já em relação à infância que Murilo em suas memórias dá pistas sobre a dificuldade de situar a proveniência dos livros lidos, da biblioteca útil virtual. Assim, no capítulo de *A idade do serrote* consagrado a Belmiro Braga, diz: “mais tarde me abre a caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós” (MENDES, 2018, p. 37).

Entre inícios da década de 1950 e após a instalação na Itália, Murilo viajou muito, por diversos países. Identifica-se na biblioteca a presença de livros que trazem as marcas desses deslocamentos: Amsterdam, Colônia, Londres, Paris, etc. Aí naturalmente se está longe de ter a biblioteca portátil de Stendhal, bem como a constituição de tantas diferentes bibliotecas em distintos lugares e tempos. Todavia, a atenção para esse fato - os livros obtidos durante as viagens - pode ajudar a compreender a incorporação à biblioteca de certos livros. Além disso, as datas e locais anotados nos exemplares contribuem para o estabelecimento de uma cronologia: Bruxelas, 1954; Santiago de Compostela, 1955; Amsterdam, 1954; Colônia, 1955; Barcelona, 1958; Sevilha, 1952; Haarlem, 1954; Madri, 1952; Londres, 1955; Paris, 1960; e assim por diante.

Ao lado da mudança para a Itália e dos demais deslocamentos, outro dado que talvez tenha alguma importância é o fato de Murilo ter-se casado com uma escritora, Saudade Cortesão, filha do importante historiador português Jaime Cortesão, com quem o casal morou por algum tempo no Rio de Janeiro e em cuja casa de Lisboa passava regularmente temporadas de férias. Pode-se perfeitamente supor que a mulher de Murilo ou tivesse sua própria biblioteca ou participasse da biblioteca do escritor. Além disso, nessa família de intelectuais, provavelmente houve contatos, por assim dizer, entre as diferentes bibliotecas pessoais. Na de Murilo encontra-se então um exemplar de *Poésies* de Mallarmé com dedicatória de terceiros (não legível) para Saudade Cortesão, datada de 1943, ou seja, ainda do período brasileiro. Há nela livros que pertenceram a Jaime Cortesão, pois têm dedicatórias para este: *Ensaio à luz...*, de M. Carlos, e *Curso de folclore*, de Aires da Mata Machado Filho. Há também um exemplar

de *Stories from the Canterbury Tales* com a anotação do nome de Judite Cortesão, irmã de Saudade. Parece que os casos são bem poucos, embora haja sempre a possibilidade de isso ter ocorrido com livros sem anotações. Além desses exemplares provenientes das relações familiares, a biblioteca conta com livros que pertenceram a pessoas próximas, como o exemplar de *Pélerinages franciscains* que pertenceu a Ismael Nery e no qual Murilo indicou as marcas feitas pelo antigo proprietário do livro; como um livro intitulado *Liturgia* que provavelmente pertenceu à mãe de Ismael Nery; ou como um exemplar de *América Latina* com dedicatória não identificada para o crítico Eduardo Portela.

Não são muitas as referências em textos de Murilo (de sua obra, em depoimentos, entrevistas, correspondência) a livros que podem ser identificados na biblioteca. Há alguns exemplos, ainda que às vezes negativos. Este é o caso de uma carta para Roberto Assumpção, de 15 de dezembro de 1949 (GUIMARÃES, 2007, p.38). na qual Murilo Mendes refere o livro *El Greco* com texto de Jean Cocteau, livro que ele teria pedido que o destinatário lhe enviasse; Murilo informa a Roberto Assumpção que o livro não havia chegado e reitera o pedido. Mesmo com essa reiteração, sendo que não há outra menção ao livro, este não se encontra na biblioteca.

Por outro lado, sabe-se que em boa parte da obra de Murilo este recorre frequentemente a citações, procedimento que se pode considerar característico de sua escrita. Um dos autores mais citados é sem dúvida Mallarmé. No entanto, de modo um tanto surpreendente, na biblioteca só há um exemplar das *Poesies* – originalmente propriedade da mulher do poeta, pois, como já referido, com dedicatória de terceiros para ela. Além disso há, é verdade, alguns estudos sobre Mallarmé, mas poucos, tendo em vista a importância que o autor tinha para Murilo. Não seria indevido supor que tenha havido na biblioteca tanto outros livros de Mallarmé quanto outras obras a ele consagradas, e que por algum motivo hoje não constam dela. Como termo de comparação, verifica-se que há na biblioteca quatro exemplares das *Fleurs du mal* de Baudelaire, outro autor de inegável importância para Murilo.

Numa outra correspondência, a importante correspondência com João Cabral de Melo Neto, Murilo refere algumas vezes suas leituras de poesia italiana, em especial de Dante e Guido Cavalcanti. Diz numa das cartas de 1962, depositada no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação

Casa de Rui Barbosa: “Agora estou lendo outros poetas italianos do século XIII. (...) Tenho tido muito trabalho com essa leitura, difícil mesmo para italiano culto, mas vale a pena. Dispomos de uma edição anotadíssima – pelo especialista Contini – (dois grossos volumes, presente de Natal de Saudade)”. Mais uma vez, tem-se uma referência importante e específica a obra que não se encontra na biblioteca, entre tantas outras menções a seus objetos de “leitura e estudo” (GUIMARÃES, 2012, p. 22).

Há, porém, nesse tipo de referências, um caso positivo e de grande importância. Num depoimento do autor feito em 1959, lê-se: “Do rico patrimônio cultural do catolicismo em nossa época interessou-me mais a obra de teólogos, exegetas e sociólogos como Newman, dom Anscar Vonier, dom Columba Marmion, Karl Adam, Romano Guardini, Henri de Lubac, Teilhard de Chardin, L. Lebreton, do que poetas e romancistas como Claudel, Péguy, Mauriac, Bernanos, Graham Greene, sem bem que conheça e admire a todos esses também” (MENDES, 2014, p. 248). Há aqui uma efetiva concordância entre o depoimento e a biblioteca, pois há nela vários livros dos autores citados. Trata-se de um dado de grande importância não só Murilo ter em sua biblioteca essas obras, mas ter referido tais autores nesse depoimento. Afinal, Murilo é um autor em que a dimensão religiosa é significativa, sendo pelo menos referida em numerosos estudos sobre o poeta. Assim, chama atenção o fato dessa bibliografia não ser explorada pelos estudiosos que se interessam pela dimensão religiosa da obra do poeta, deixando de lado o que o próprio autor refere como parte importante de sua formação nesse domínio.

Assim como os estudos sobre outras bibliotecas podem ser úteis, a própria comparação, ainda que sumária, entre bibliotecas pode ser proveitosa. A biblioteca de Carlos Drummond de Andrade, hoje no Instituto Moreira Salles, tem cerca de quatro mil livros – sabe-se, porém, que não foi integralmente transferida para o Instituto, mas a parte não transferida é provavelmente bem pequena. A de Manuel Bandeira, que se encontra na Academia Brasileira de Letras, tem cerca de três mil livros. No caso dos três poetas pelo menos em número de livros, as bibliotecas não são muito discrepantes, mesmo levando em conta as prováveis lacunas. Um setor que se destaca sobretudo na biblioteca de Carlos Drummond de Andrade é o das obras de referência, como dicionários. A esse respeito, diz um artigo de Philippe Arbaizar: “Um das raras características da biblioteca

do escritor reside talvez em seus dicionários” (ARBAIZAR, 1992, p. 15). Assim, ressaltando essa característica comum, aponta para a presença de um instrumento necessário ao trabalho do escritor. Ao lado dessas obras de referência o autor menciona também outras obras de consulta, de referência - os “usuels”, como se diz em francês -, dizendo a propósito destes que “constituem um toque de realidade”. E lembra então que na biblioteca de Valery Larbaud “havia uma multiplicidade de guias de viagem, coleção que corresponde a seu perfil de viajante” (ARBAIZAR, 1992, p. 15). O mesmo se dá na biblioteca de Murilo Mendes, que viajou muito e que, além disso, de fato produziu uma literatura estreitamente relacionada com essas viagens, tanto na poesia (*Tempo espanhol, Siciliana*), quanto na prosa, em que o título *Carta geográfica* resume esse espaço de sua produção. Em sua biblioteca encontram-se alguns guias, como o Guide Bleu da Bélgica e Luxemburgo (com a inscrição: “Murilo Mendes / Paris 1953”), que traz uma profusão de marcas, além de ter sido conservado entre suas páginas um recorte de jornal com o título “Les musées, bibliothèques et archives de Bruxelles” – uma detalhada lista com endereços, horários, ou seja, informações práticas necessárias. Com muita probabilidade essas informações práticas foram-lhe úteis também na elaboração de muitos de seus textos.

No plano da dimensão das bibliotecas, há uma grande mudança, um salto quantitativo, quando se pensa em bibliotecas como a de Mário de Andrade e a de Haroldo de Campos, ambas por volta de vinte mil exemplares. Aqui se trata também de pesquisadores, estudiosos, críticos regulares e de grande produção, com bibliotecas abrangentes relacionadas com suas áreas de atuação. A menção ao tamanho das bibliotecas permite também pensar que elas existem em determinados espaços. Em relação a sua biblioteca, Haroldo de Campos falava em “bibliocasa”, referindo-se à sua casa tomada pelos livros. De modo similar, Telê Ancona, num artigo sobre a biblioteca de Mário de Andrade, fala em “casa biblioteca”, referindo-se a “uma casa na qual, com exceção dos dormitórios da família, havia estantes plenas de livros e revistas; do *hall* de entrada ao quarto que fora do principal morador”. Adiante, prossegue: “A biblioteca é alma da casa. Na classificação, os volumes arranjam-se pela ordem de entrada, conforme a disposição das estantes nos cômodos; áreas são misturadas, exceto música, etnografia e literatura brasileira com dedicatória dos autores” (LOPEZ, 2011, p. 56). Há fotografias de Haroldo de Campos quase submerso sob papéis e

livros em seu gabinete de trabalho. Não é o caso de Murilo Mendes, nem de Carlos Drummond de Andrade, nem de Manuel Bandeira. Não tiveram bibliotecas tão avassaladoras. O que existe de registro fotográfico ou mesmo cinematográfico de suas residências não mostra nenhuma presença tão dominante dos livros.

Apesar da disparidade em termos quantitativos, pode acontecer de haver um pequeno elemento comum entre bibliotecas muito distintas e que estabeleça alguma relação entre elas e entre seus proprietários – isso talvez possa acontecer com um único livro. Tanto na biblioteca de Haroldo de Campos quanto na de Murilo Mendes há uma obra do crítico David Hayman, *Joyce et Mallarmé* (1, stylistique de la suggestion; 2, les éléments mallarméens dans l'oeuvre de Joyce). De imediato, são possíveis algumas considerações: Haroldo Campos foi um estudioso e tradutor dos dois autores, James Joyce e Mallarmé, o que faz dele um leitor evidente do estudo crítico; Murilo Mendes foi leitor constante de Mallarmé, mas de modo algum de James Joyce. O mais significativo, porém, é o fato, nada inesperado, de que a obra da biblioteca de Haroldo esteja profusamente anotada (tendo também sido citada em trabalhos de Haroldo), enquanto na da biblioteca de Murilo não há qualquer marca. Talvez algum dia outros elementos (algum manuscrito, alguma correspondência – como a que houve entre Haroldo e Murilo) acrescentem novos dados à pequena questão. De qualquer modo, diante das maiores dificuldade para estudos mais abrangentes, sempre serão úteis aproximações entre bibliotecas, ainda que por meio de elementos parciais, aparentemente isoladas, mas que terão alguma coisa a dizer em relação a vários aspectos das bibliotecas e das obras.

No caso de Drummond, mesmo não se tratando de biblioteca tão extensa, sabe-se que havia um registro dos livros, um catálogo em fichas feito por ele, ainda que não conforme aos padrões em vigor. No caso de Mário de Andrade, Telê Ancona informa sobre as etiquetas com indicação do cômodo, da estante, da prateleira, onde se organizavam os livros. Quanto à biblioteca de Murilo Mendes, não há qualquer informação sobre esses aspectos, não havendo evidência de que houvesse alguma catalogação. Todavia, talvez o que mais importe aqui, seja não tanto a catalogação ou não catalogação, como diz Arbaizar: “Mais significativo que a ordem abstrata de um catálogo, a repartição dos livros no espaço da residência traz uma indicação quanto ao modo como o escritor os hierarquizava” (ARBAIZAR, 1992, p. 24). O que

se pode supor dessa hierarquia é que ela esteja em relação com o trabalho do escritor - portanto, em relação com o uso que fazia de sua biblioteca. A organização, em termos de distribuição pelo espaço da casa, teria a ver sobretudo com as necessidades mais imediatas do trabalho. Assim, diz o mesmo artigo de Arbaizar: “As bibliotecas são modificáveis; o escritor tem ao alcance da mão os livros necessários ao trabalho em curso” (ARBAIZAR, 1992, p. 24). Não só os livros que integrariam uma biblioteca variariam em função das necessidades de seu proprietário, como a própria disposição dos livros na casa poderia alterar-se em relação com o trabalho em curso.

Há fotografias em que é possível ver estantes de livros no apartamento romano de Murilo Mendes da via del Consolato, mas não dão margem a qualquer divagação sobre a organização e o uso desses livros. Todavia, a essa eventual mobilidade da biblioteca dentro da casa podem somar-se, no caso de Murilo Mendes, mudanças de casa, de cidade, de país, de interesses, de projetos literários, o que se verifica ao longo dos anos e dos rumos que seu trabalho vai assumindo. Seriam assim múltiplos os arranjos de uma biblioteca, e dificilmente reconstituíveis. Com a transferência das bibliotecas para instituições, a disposição em que se encontravam nas casas dos escritores muito frequentemente desaparece, ainda que em parte essas informações possam ser preservadas nos casos em que havia algum tipo de catalogação.

Se há uma relação da biblioteca com a obra, é possível em alguns casos que essa relação se dê de modo bem estreito com a própria escrita. É o que ressalta Telê Ancona em relação ao caso de Mário de Andrade: “Quando se estuda a biblioteca de Mário de Andrade, deve-se pensar que quem percorre a biblioteca de um escritor encontra, concreta e virtualmente, nos autores ali enfileirados, textos desse mesmo escritor. (...) Nas estantes quedam-se obras *in statu nascendi*, isto é, fragmentos ou textos inteiros, materializados na marginália, e indícios de obras editadas ou inéditas, começos ou parcelas que se escondem em leituras sem anotações do lápis ou da caneta” (LOPEZ, 2011, p. 62). Se no caso de Mário de Andrade, há uma importante marginália, tal não ocorre no caso de Murilo Mendes - no mais das vezes há discretas marcas, assinalando passagens, e anotações geralmente na última página dos livros. Essas anotações podem ser simples palavras às vezes acompanhadas de seu significado, no caso de livros em outras línguas, ou apenas o número das páginas em que há algo de interesse,

acompanhado esse número às vezes de uma breve identificação do assunto, como uma espécie de índice.

No entanto, mesmo com esses poucos elementos, é possível identificar relações com a obra. Num exemplar de *Pièces*, de Francis Ponge, uma das anotações diz: “composição com dezenas de palavras”, referindo-se a um trecho do texto “L’araignée” em que há uma coluna de 43 linhas constituída apenas pela enumeração de dezenas de substantivos. Em *Convergência*, de Murilo, há vários textos com composição similar, ainda que no texto pongiano as palavras se agrupem pela aproximação semântica, enquanto nos textos murilianos talvez haja uma preponderância das aproximações sonoras. Além de anotações como esta, onde é possível perceber uma relação mais imediata, pode-se lembrar que em vários livros de Ponge presentes na biblioteca há várias marcas, o que se compreende quando uma das definições de Murilo em sua fase final se formula como “francispongei-me”. Algumas dessas marcas, porém, fazem referência não aos livros em que se encontram, mas a outras leituras. Assim, no volume *Méthodes*, de Francis Ponge, está assinalada uma passagem em relação à qual Murilo anotou: “Rimbaud – après le déluge” (título de um texto das *Illuminations* de Rimbaud). Em *Pièces*, foi assinalada uma passagem acompanhada da seguinte anotação: “Les mains de Jeanne-Marie” (título de um poema também de Rimbaud). Ou seja, as anotações em livros de Francis Ponge remetem a outro autor da predileção de Murilo, numa pequena mostra de leituras cruzadas. Todavia, nem só de predileções são feitas as leituras. Ainda num outro livro de Francis Ponge, *Lyres*, num texto sobre Claudel, Murilo assinalou várias passagens irônicas, o que remete a seu depoimento sobre suas leituras teológicas, pois aí afirma ter mais interesse por estas do que pela obra de escritores católicos, entre os quais cita justamente Claudel.

Um setor significativo da biblioteca é o dos poetas italianos contemporâneos do próprio Murilo, os chamados novíssimos. Em *Convergência* há um poema dedicado a um desses autores, o “Murilograma a Nanni Balestrini”. Outros desses autores presentes na biblioteca são Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, todos integrantes da antologia *I novissimi*. Embora sejam autores com uma produção bastante diversificada, na obra de Murilo há muitas soluções em comum com esses autores, geralmente soluções de natureza formal. Mas nos livros desses autores Murilo assinalou com frequência a ocorrência de

uma palavra, de um tema, de outra natureza – morte, que é uma constante em seus poemas dessa sua fase final, em especial naqueles que escreveu em italiano e que constituíram o livro póstumo *Ipotesi*.

Esses exemplos são evidentemente poucos e esparsos, mas o fato é que a prática da anotação em Murilo não terá sido nem intensa nem sistemática. Todavia, há pelo menos um exemplo em que a anotação não se refere ao texto do livro em que ela se encontra, mas faz referência ao próprio procedimento de anotação. Assim, num exemplar das *Pensées* de Pascal, encontra-se anotado: “Aqui há poucas passagens sublinhadas, porque folheio mais a ed. Nelson, comprada em 1937”. De fato, há pelo menos duas edições da obra na biblioteca, ambas com muitas marcas. De qualquer modo, não deixa de ser curiosa a anotação – feita para quem? Para o próprio anotador ou para algum futuro usuário de sua biblioteca? De qualquer modo, esse exemplo de anotação, fazendo parte de um sistema de leitura, sugere uma organização da biblioteca em função de sua utilização pelo proprietário.

Como já referido aqui, a obra de Murilo inclui a presença, em dimensão muito significativa, do procedimento da citação, de modo às vezes mais às vezes menos explícito. Além disso, inclui incontáveis referências a escritores, artistas plásticos, músicos. Numerosos poemas de *Convergência* são dedicados a numerosos criadores, o mesmo ocorrendo com os textos dos *Retratos relâmpago* e até mesmo com os de um livro como *Janelas verdes*, dedicados não só a localidades de Portugal, mas também a escritores e artistas. Talvez fosse possível estabelecer alguma relação mínima entre muitos desses criadores e a biblioteca – pelo menos verificar a presença na biblioteca de obra relacionada com o autor em questão. É bastante improvável que isso se verifique em todos os casos. Mas há casos em que a aproximação é bastante abrangente, envolvendo diferentes setores da biblioteca, bem como outros conjuntos documentais, como a coleção de artes, manuscritos, edições e assim por diante.

Os vários livros do dramaturgo belga Michel de Ghelderode constantes da biblioteca trazem dedicatórias, às vezes de extensão bem maior que o habitual. Murilo não só o conheceu, como escreveu sobre ele em *Retratos relâmpago* e com ele manteve correspondência, tendo publicado uma pequena seleção dessa correspondência, sendo o restante ainda desconhecido. Outro autor com grande presença na biblioteca é Pierre-Jean Jouve, havendo nela vários de seus livros com dedicatórias; Murilo escreveu

sobre ele e com ele manteve correspondência, da qual se conhece pequena parte; além disso, os dois tinham em comum o apreço por Mozart, havendo na biblioteca o livro de Jouve *Le don Juan de Mozart*. Outro autor muito presente na biblioteca é Paul Éluard, sendo um dos livros intitulado *A Pablo Picasso*, bela homenagem do poeta ao artista plástico, por sua vez presente na coleção de Murilo com duas gravuras e uma cerâmica. De René Char há vários livros, alguns com dedicatória. Pode-se lembrar que provavelmente foi por intermédio de Albert Camus (com quem Murilo esteve em contato desde sua vinda ao Brasil em 1949) que Murilo estabeleceu relações com René Char. Este por sua vez estaria na origem de vários outros encontros, que resultaram inclusive em publicações, como no caso dos poemas de Murilo saídos na revista *Botteghe Oscure*, de que Char era uma espécie de orientador para a área de poesia. Murilo escreveu sobre Char e houve uma troca de correspondência entre eles, de que se conhece apenas pequena parte. Lembrando mais uma vez a já mencionada gravura de Braque oferecida a Murilo por Char, para continuar no plano das artes plásticas pode-se também lembrar a colaboração entre Char e Vieira da Silva – esta ilustrou vários textos do poeta francês, que por sua vez escreveu sobre a pintora. Dela e de seu marido, Arpad Szenes, grandes amigos do casal Mendes, há várias obras na coleção, tendo Murilo escrito várias vezes sobre ambos. Vieira e Arpad retrataram Murilo algumas vezes, e ilustraram obras suas, havendo também uma correspondência entre Vieira e Murilo.

A referência acima à revista *Botteghe Oscure*, em que Murilo colaborou, remete tanto ao setor dos periódicos, quanto àquele das publicações com sua participação. Há um poema de Murilo escrito em francês sobre Guy Levis Mano, tipógrafo e poeta francês, que por sua vez publicou muitos livros de Char; Levis Mano editava uma revista cujo título eram suas iniciais e na qual foram publicados poemas de Murilo, a revista *GLM*, de que há também exemplar na biblioteca. Todavia, o setor dos periódicos infelizmente não é muito extenso. De qualquer modo, na biblioteca encontra-se uma revista como a *Minotaure* (número de 1939), revista representativa do surrealismo e que tinha entre seus editores André Breton. Há ainda exemplares de *Verve* e *Derrière le Miroir*, revistas de arte, mas também de *Esprit*, a revista dirigida pelo crítico Albert Béguin, de quem Murilo se tornou amigo e com quem trocou correspondência. Há até mesmo exemplares da revista *Tel Quel*, revista da vanguarda francesa

dos anos 1960, ligada ao estruturalismo, o que dá margem para que se finalize essa relação, já não no setor dos periódicos, mas no dos estudos literários e linguísticos. Encontram-se na biblioteca obras de autores como Roman Jakobson, Leo Spitzer, Roland Barthes, Erich Auerbach, Wolfgang Kayser, Benedetto Croce, Cesare Segre, Mikel Dufrenne, René Wellek, J. P. Richard, Maurice Blanchot, e outros, em geral com anotações. O conjunto não só revela a atenção do poeta para com a atividade crítica, salientando sua importância em seu universo cultural, mas também permite perceber seu acompanhamento da produção que lhe era contemporânea.

Voltando ao plano das lacunas, há na biblioteca de Murilo ausências dignas de nota - são estas as de obras do próprio autor, como as dezenas de textos publicados em catálogos de exposição, livros de arte, revistas especializadas (como *XXe siècle* e *Quadrum*), além de edições especiais de seus poemas (como a plaquete *Marrakech*, de 1974, em tiragem de 60 exemplares com gravuras de Giovanola, ou o livro *Les matins de tous les jours*, de 1967, com um poema de Murilo, um de André Frénaud e um de Ungaretti, com prefácio de Pierre Restany, gravura de Corpora e gravuras e aquarela de Francesca Chandon, em tiragem de 45 exemplares). Os por vezes perdidos caminhos trilhados por uma biblioteca talvez não permitam que se encontre uma explicação para que obras do próprio proprietário da biblioteca nesta não se encontrem. Em alguns casos há explicações de natureza bem pragmática – certas obras excepcionais, tendo em vista seu valor comercial, acabam sendo negociadas à parte. De qualquer modo, essas lacunas lembram a evidência de que bibliotecas podem precisar de outras bibliotecas, não podendo ser tomadas de forma autônoma. A obra do autor em muitos casos permite vislumbrar uma biblioteca que não existe mais ou que talvez nunca tenha existido, assim como a biblioteca disponível pode ajudar a vislumbrar na obra os livros que nela não estão explícitos. Enfim, diferentes bibliotecas, de diferentes épocas e em diferentes espaços, complementam-se, sugerem-se, a partir das próprias estantes, a partir dos textos.

Referências

ARBAIZAR, Philippe. La bibliothèque de l'écrivain. In : POULAIN, Martine (org.). *Histoire des bibliothèques françaises*. 1914-1990. IV, Les bibliothèques au XXe. Siècle. Paris : Promodis, 1992.

CARMO, Laura do. Marcas de leitura de Rui Barbosa. *Escritos* : revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 5, n. 5, 2011.

FERRER, Daniel. Les bibliothèques virtuelles de James Joyce et de Virginia Woolf. In: IORIO, Paolo d' e Paolo d' e FERRER, Daniel (orgs.). *Bibliothèques d'écrivains*. Paris : CNRS, 2001.

FERRER, Daniel (orgs.). *Bibliothèques d'écrivains*. Paris : CNRS, 2001, p. 172.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

GUIMARAES, Júlio Castañon. A forma severa – ajustes de roteiro em Murilo Mendes. *Remate de Males*, Unicamp, IEL, n. 32.1, 2012.

JACQUELOT, Hélène de. Les bibliothèques de Stendhal. In: IORIO, Paolo d' e FERRER, Daniel (orgs.). *Bibliothèques d'écrivains*. Paris: CNRS, 2001.

LAMBILLIOTTE, Julie. La bibliothèque de Marcel Proust: de la lecture à l'écriture. *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n. 30, 1999.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália. *Escritos*: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 5, n. 5, 2011.

MELLOT, Michel. *La sagesse du bibliothécaire*. Paris : L'Oeil Neuf, 2004.

MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 25 de julho de 1959. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Org. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.