



O eixo e a roda

Temática livre

O eixo e a roda

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 Süssekind (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), Letícia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

Editor:

Gustavo Silveira Ribeiro

Secretaria:

Lilian Souza dos Anjos, Ana Paula Ribeiro Sanchez

Editor de arte:

Emerson Eller

Projeto gráfico:

Stéphanie Paes

Revisão:

Camila Almeida, Gabriel Batista Magela, Gabriela Lira, Kathleen Oliveira

Diagramação:

Gabriel Batista Magela

O eixo e a roda

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UFMG



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–
Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.
ilust., col., online.

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);
Disponível apenas online a partir de 2015;
Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017;
Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019.
ISSN:0102-4809
E-ISSN: 2358-9787

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD:
B869.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 7 Editorial
Gustavo Silveira Ribeiro
- 10 O basofórmio e o bombardeio: um estudo de *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo
Chloroform and Cannonade: a Study of Consider the Lilies of the Field, by Erico Verissimo
Marcos Vinícius Teixeira
- 25 Mário de Andrade e o sequestro da sexualidade
Mário de Andrade and The Kidnapping of Sexuality
Wagner de Avila Quevedo
- 38 A definição de poesia de Mário de Andrade: a entrega ao outro e à paisagem na obra poética do leitor de Unamuno
Mário de Andrade's definition of poetry: the lyrical self together to the other and to the landscape in the poetic work of Unamuno's reader
Cristiane Rodrigues de Souza
- 54 João Cabral de Melo Neto e a poética de Joaquim: notas a partir de "Paisagens com cupim"
João Cabral de Melo Neto and Joaquim's Poetics: Notes from "Paisagens com cupim"
João Guilherme Dayrell

- 69 Civilização cacaueteira, entre a fundação e os discursos de crítica:
Panorama da produção literária sul-baiana no século XX
*Cocoa civilization, between foundation and critical speeches: A
panorama of the literary production from Southern Bahia
in the 20th century*
Rafael Guimarães Tavares Silva
- 85 As mulheres e seu corpo-território na paisagem literária de Lygia
Fagundes Telles: uma história de poder, subjugação e violência
*Women and their body-territory in Lygia Fagundes Telles' literary
landscape: a story of power, subjugation and violence*
Marília Garcia Boldorini; Roberta Barros Meira
- 104 Só garotos: notas sobre o romance *Quarto aberto*,
de Tobias Carvalho
Just Boys: Notes On The Novel Quarto Aberto, By Tobias Carvalho
Claudimar Pereira Silva
- 117 Sonho e desilusão: posições do narrador contra a alienação em
Recordações do escrívão Isaías Caminha
*Dream and disillusionment: positions of the narrator against alienation
in Recordações do escrívão Isaías Caminha*
Manoel Freire Rodrigues; José Lindomar Silva
- 132 A nação é um corpo de mulher: persistências e reelaborações do
imagotipo da mulher nativa na literatura brasileira
*The nation is a woman's body: persistence and re-elaboration of the
imagotype of the native woman in Brazilian literature*
Nadjara Martins, André Tessaro Pelinser
- 148 A "Exposição do Centenário" em microcosmo: o *vaudeville*
Surpresas da Exposição sobe à cena do Teatro Carlos Gomes
*The "Independence Centennial Exposition" in Microcosm: The vaudeville
Surpresas da Exposição is Staged in Carlos Gomes Theater*
Danielle Crepaldi Carvalho
- 163 "Scenas da secca", de 1878: o folhetim desaparecido de
Rodolfo Teófilo
"Scenas da secca", from 1878: the Missing Novel by Rodolfo Teófilo
Atilio Bergamini Junior

Editorial

Literatura Brasileira: Prismas

A revista *O Eixo e a Roda* oferece aos leitores o seu segundo número deste ano. O volume reúne contribuições, na área dos estudos de literatura brasileira, de pesquisadores de diversas instituições, sem um centro temático específico, posto que o número é de Temática Livre. A diversidade das origens dos textos espelha também, ainda que em outro plano, a diversidade dos objetos de estudo, dos temas e dos métodos de leitura postos em circulação pelos artigos que compõem esta edição. A convivência de pesquisas sobre a literatura brasileira do século XIX, ou de períodos anteriores, com estudos sobre a produção do Modernismo e com leituras de livros recém publicados, além de trabalhos construídos em torno a uma multiplicidade de formas, linguagens e mídias, dá a *O Eixo e a Roda* a dimensão aberta e plural que caracteriza a revista desde os seus primeiros números, publicados décadas atrás, e faz com que a própria ideia da literatura brasileira que se depreende de suas páginas não esteja atada a concepções teóricas ou marcos historiográficos fixos, fechados sobre si, mas que o entendimento da questão possa mover-se e desdobrar-se com a dinamicidade que a experimentação criativa e o pensamento crítico que vem sendo elaborado no país demandam.

O presente número apresenta, nesse sentido, um espectro amplo e multifacetado de olhares sobre a literatura brasileira, num conjunto de textos que passamos a apresentar brevemente. Em “O basofórmio e o bombardeio”, Marcos Vinícius Teixeira lê política e historicamente o romance *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, situando-o diante dos dramáticos acontecimentos da Revolução de 1930 no Brasil e os percalços da vida burguesa da população das grandes cidades do país naquele momento. Já em “Mário de Andrade e o sequestro da sexualidade”, Wagner de Avila Quevedo procura ler, a partir da correspondência desarmada (melhor seria dizer, talvez, desocultada) do autor de *Clã do Jabuti*, questões ligadas à vida subjetiva do autor, as configurações patriarcais e autoritárias da sociedade brasileira, bem



como os desdobramentos eróticos e homoeróticos na obra poética de Mário de Andrade. Ainda sobre o escritor paulista, em “A definição de poesia de Mário de Andrade”, Cristiane Rodrigues de Souza investiga como a leitura do pensador espanhol Miguel de Unamuno, feita por Mário, impactou a sua obra poética, sobretudo no que se refere ao discurso amoroso e à configuração do sujeito lírico, sua relação com a paisagem circundante.

“João Cabral de Melo Neto e a poética de Joaquim: notas a partir de ‘Paisagem com cupim’”, de João Guilherme Dayrell, aborda um dos poemas centrais de *Quaderna*, buscando observar como nele se desdobra o motivo da corrosão, tão caro ao escritor pernambucano e presente em vários momentos de sua obra, conforme a leitura de fundo comparatista proposta pelo pesquisador deixa ver. “Civilização cacauera: entre a fundação e os discursos de crítica”, de Rafael Guimarães Tavares Silva, procura pensar, sob outra chave teórica e em tensão com a historiografia tradicional, a produção narrativa ligada à região do cacau, reivindicando a dimensão crítica (social e ideológica) que se plasma, ao longo de todo o século XX, na obra de autores como Jorge Amado e Adonias Filho, entre outros, muitas vezes lidos apenas pela perspectiva do regionalismo. Ainda numa chave política e social, o artigo “As mulheres e seu corpo-território na paisagem literária de Lygia Fagundes Telles”, Marília Garcia Boldorini e Roberta Barros Meira procuram ler a obra da autora de *Ciranda de pedra* a partir do motivo da violência patriarcal e racial que, enraizadas na sociedade e na cultura brasileiras, vão determinar os modos de alienação e desumanização a que são submetidos os desfavorecidos, sobretudo as mulheres, personagens fundamentais do mundo ficcional de Fagundes Telles. Mais próximo de nós, o romance *Quarto aberto*, de Tobias Carvalho, é objeto do pesquisador Claudimar Pereira Silva, que aborda em seu artigo “Só garotos: notas sobre o romance *Quarto aberto*, de Tobias Carvalho”, as novas formas do desejo e dos afetos que vão surgindo com os algoritmos e *gadgets* que inundam (e às vezes transtornam) a vida contemporânea.

Também em torno do problema da alienação social, condicionado por razões sociais, raciais e de gênero, dois outros artigos mais. “Sonho e desilusão: posição do narrador contra a alienação em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*”, de Manoel Freire Rodrigues e José Lindomar Silva, procura articular o fracasso de uma vocação literária e os obstáculos impostos às inteligências e às sensibilidades que vêm dos extratos menos favorecidos da sociedade, sobretudo de homens negros, tema maiúsculo da obra ficcional de Lima Barreto. Em “A nação é um corpo de mulher: persistências e reelaborações do imago-tipo da mulher nativa na literatura brasileira”, Nadjara Martins e André Tessaro Pelinser buscam rastrear a representação das vidas e dos corpos de mulheres indígenas na literatura brasileira, num arco que se estende do último quarto do século XIX até a produção contemporânea, observando como eles sempre foram tomados, em chave alegórica, como símiles crípticos da nação.

Por fim, os artigos que fecham a presente edição vão discutir trabalhos que se deixam ler a partir das convenções de gêneros específicos: o folhetim e o espetáculo de *vaudeville*. Em “A ‘Exposição do centenário’ em microcosmo”, Danielle Crepaldi Carvalho recupera e analisa o *vaudeville* que encenava, nos termos do teatro de revista, a agitação produzida na cidade do Rio de Janeiro em torno das comemorações, em 1922 (ano em que tem lugar o espetáculo), do centenário da independência do país – evento de grandes proporções que recebe, na peça, tratamento crítico e humorístico afinados com a sensibilidade irreverente da modernidade que naquele momento se afirmava na cultura brasileira. Em “Scenas da seca, de 1878: o folhetim desaparecido de Rodolfo Teófilo”, Atílio Bergamini Junior defende a hipótese de que os capítulos soltos que sobreviveram desse folhetim são de autoria do romancista

Rodolfo Teófilo, um dos escritores mais conhecidos do período naturalista no Brasil. Por meio de pesquisa de arquivos e demais fontes documentais, o pesquisador da UFC assevera que os trechos do folhetim mantêm estreita conexão com o romance “A fome: cenas da seca no Ceará”, o que ficaria patente a partir de análise comparada dos dois trabalhos, que revelam continuidade temática e pontos de contato estilísticos.

Gostaríamos de agradecer às autoras e aos autores pelo envio de seus artigos para *O Eixo e a Roda* e agradecemos também, de modo particular, aos muitos colegas da área, professores e pesquisadores, que formam o corpo de pareceristas da revista, cujo esforço e desprendimento faz com que o trabalho de edição do periódico seja possível.

Boa leitura.

Julho de 2024

Gustavo Silveira Ribeiro
(UFMG)
Editor

O basofórmio e o bombardeio: um estudo de *Olhai os lírios do campo*, de Erico Verissimo

Chloroform and Cannonade: a Study of Consider the Lilies of the Field, by Erico Verissimo

Marcos Vinícius Teixeira

Universidade Estadual de Mato Grosso do

Sul (UEMS) | Campo Grande | MS | BR

marcosteixeira@uems.br

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

Resumo: Antonio Candido (2001, p. 17), numa conhecida entrevista sobre a obra de Erico Verissimo, afirmou que o escritor possuía “um profundo senso da história”. Os estudos críticos existentes comprovaram essa característica, demonstrando que a história participa da economia de boa parte de suas narrativas. Com relação ao romance *Olhai os lírios do campo*, a dimensão social tem sido ponto de análise, mas a ligação com a história ainda não foi suficientemente explorada. Nesse romance, encontramos a trajetória de Eugênio, personagem de origem pobre que se forma em medicina durante a Primeira República. Como médico, realiza uma operação difícil em plena Revolução de 1930 e posteriormente participa da vida burguesa de Porto Alegre. O propósito deste trabalho é estudar a representação da Revolução de 1930 e a dimensão histórica como elementos constitutivos da trama ficcional. Para este estudo, recorreremos aos trabalhos de Bueno (2006), Fausto (2004), Camargo (1983), Carvalho (1997), Candido (2000), dentre outros.

Palavras-chave: Primeira República; Revolução de 1930; romance.

Abstract: In a known interview about Erico Verissimo's work, Antonio Candido (2001, p. 17, our translation) said that the writer had “a deep sense of history”. Existing critical studies prove this trait, showing that history is part of the economics of most of Verissimo's narratives. Regarding the novel *Consider the Lilies of the field*, the social dimension has been analyzed, but the connection with history has still not been sufficiently explored. This novel tells the story of Eugênio, character of poor origins, who is a medicine graduate during the First Republic. As a physician, he conducts a difficult operation in the middle of the Revolution of 1930 and later takes part in the bourgeois life of Porto Alegre. This paper aims to study the representation of the 1930's Revolution and the historic dimension as constitutive elements of the fictional narrative. In this paper, the works of Bueno (2006), Fausto (2004), Camargo (1983), Carvalho (1997), Candido (2000), among others, were used.

Keywords: First Republic; Revolution of 1930; novel.



1 Introdução

Em *Olhai os lírios no campo*, de Erico Verissimo, temos a história de Eugênio, um personagem pobre e movido pelo desejo de enriquecer que se formou em medicina ao final da Primeira República e depois contraiu matrimônio com a rica Eunice, passando a pertencer à elite de Porto Alegre. No entanto, a convivência que teve com Olívia ao longo de sua vida e a descoberta de que possui uma filha fazem o personagem desistir do conforto e da riqueza que o casamento garantia para buscar pelo sentido de sua vida e, como médico, voltar-se aos mais pobres e necessitados. Há, nesse romance, uma atenção ao tema da felicidade que nos faz lembrar de *O país do carnaval*, de Jorge de Amado, publicado anos antes e no qual os personagens conversam longamente sobre suas inquietações existenciais. De modo semelhante, acompanhamos em *Olhai os lírios do campo* um perene diálogo entre Eugênio e Olívia acerca da vida e de uma busca de sentido que é perseguido pelo primeiro de forma individual, em boa parte da obra. Olívia, por outro lado, possui, desde sempre, uma dimensão humana e exerce uma função de humanização do protagonista. Esse processo se fortalece quando ela lhe revela que possuem uma filha, a Anamaria, e em seguida falece, deixando-lhe cartas nunca remetidas.

A construção do romance apresenta uma característica peculiar. Dividido em duas partes, observa-se na primeira uma justaposição de textos que seguem tempos diferentes. Com o predomínio da narração heterodiegética centrada no ator,¹ relatos do passado se intercalam à narrativa do tempo presente, quando Eugênio viaja de carro até Porto Alegre após receber notícias sobre o estado de saúde de Olívia, formando uma narrativa mista que se mantém até o fim da viagem, quando se revela a morte desta. Já na segunda parte, há o predomínio do tempo presente e em alguns momentos textos de cartas de Olívia aparecem na narrativa manifestando um tempo passado. O crítico Luís Bueno, estudioso do romance de 1930, observa uma quebra na passagem da primeira para a segunda parte da obra:

Eugênio, o personagem que faz a viagem, não lembra o passado: viagem e passado se constroem juntos. Quando os dois planos se encontram, ao final da primeira parte, através da memória que o Eugênio que viaja tem do Eugênio que viveu toda aquela história, o projeto inicial do romance tem uma quebra e o duplo andamento da primeira parte se desfaz, diluindo-se numa continuidade apenas do plano de longa duração que, ao final da leitura, é o que dá o contorno geral do romance, colocando a simultaneidade num plano muito secundário, quase de efeito epidérmico, em que o instante é apenas uma espécie de marco para a parte em que a história de Eugênio dá uma virada (Bueno, 2006, p. 395-396).

A organização da obra se revela de fato atípica, apresentando partes desiguais. Nesse ponto, a escolha pela narração heterodiegética centrada no ator ao invés da narração homodiegética parece explicar o desnível que a obra apresenta. Os capítulos da primeira parte apresentam um andamento temporal diferente, pois cada capítulo narra um momento distinto da vida do protagonista, embora haja linearidade. Assim, por exemplo, temos a seguinte sequência: um episódio ocorrido na infância do personagem num dia de escola; o relato de uma época da escola quando permanece em regime de internato no Columbia College; o

¹ Para a abordagem da instância narrativa, recorro neste estudo às considerações de Yves Reuter (2004).

segundo ano do curso de medicina; o dia da formatura etc. Momentos do passado são selecionados e narrados em sequência, mas não possuem a memória do personagem-narrador para alinhavá-los. Já na segunda parte, há maior coesão entre os capítulos e mesmo a recuperação de cartas antigas ocorre no tempo presente. A justaposição de textos de tempos diferentes deixa de existir. As duas partes compõem um todo que lembra a assimetria aparentemente simétrica das igrejas barrocas que apresentavam trabalhos artísticos diferentes nos altares laterais. Vistas de perto, as partes são desiguais.

Visto de outro ângulo, a notícia da morte de Olívia ao final da primeira parte funciona como um primeiro encerramento do livro e a sequência ocorre como um prolongamento inesperado. Evidentemente, temos também duas fases do protagonista que na primeira parte é movido pela possibilidade de enriquecer e, na segunda, se redime e se transforma ganhando uma dimensão humana que não possuía. Essa nova face do personagem, no entanto, é apresentada em muitos capítulos e em ritmo mais lento. O excesso de reflexão que permeia todo o livro prejudica a fluidez da narrativa. É possível aproximar a crítica que Sérgio Milliet fez à primeira versão do conto “Um acontecimento em Vila Feliz”, de Aníbal Machado, à segunda parte de *Olhai os lírios do campo*. Texto hoje desconhecido, a primeira versão do conto de Aníbal trazia uma parte longa que fazia o conto parecer a soma de duas histórias. Sérgio Milliet, ao criticar o conto, justificou afirmando que o texto “se espicha inutilmente após um primeiro fim natural [...]” (Milliet, 1981, p. 319-320). Tanto no conto de Aníbal Machado quanto no romance de Erico Verissimo temos também uma mudança no caráter dos protagonistas Helena e Eugênio realizada na parte em que há o prolongamento.

Ainda observando a concepção da obra em duas partes, há também uma clara mudança em termos de representação histórica. Enquanto na primeira parte é possível perceber uma maior preocupação com o tempo histórico, quando se observa o tempo da Primeira República e a Revolução de 1930, na segunda parte, ainda que tenhamos uma incursão acerca de ideologias predominantes no período, a narrativa se altera consideravelmente e vemos, por exemplo, a construção de um prédio muito alto que Porto Alegre demoraria muito a ver. Assim, a dimensão referencial relacionada ao tempo que participava da verossimilhança se atenua na segunda parte, quando a construção literária ganha maior autonomia. Em uma entrevista conhecida sobre a obra de Erico Verissimo realizada no ano 2000, Antonio Candido, embora enumere diversos problemas do romance, ressalta a qualidade e a importância de Erico Verissimo como escritor. Candido afirma que ele possuía grande capacidade de “inserir bem o tempo na estrutura literária, seja injetando-o no tecido da narrativa, seja quebrando-o por meio do relato descontínuo” (Candido, 2001, p. 14), ressaltando que ele detinha “um profundo senso da história, do tempo que passa e da diferença entre as épocas” (Candido, 2001, p. 17). Para ele, nacionalmente, Erico Verissimo ainda estava por merecer uma avaliação crítica adequada.

O propósito deste estudo é investigar a representação da Revolução de 1930 e do tempo histórico no romance *Olhai os lírios no campo*, de Erico Verissimo. A presença da revolução pode ser entendida como um divisor de águas que permite compreender dois momentos na trama ficcional. Essa divisão, pelo viés da história, separa o que conhecemos por Primeira República e o período de Getúlio Vargas anterior ao Estado Novo. No plano da construção literária, o acontecimento histórico coincide com uma espécie de rito de passagem relacionado ao protagonista e sua área profissional, pois é quando Eugênio realiza uma cirurgia difícil e não consegue salvar a vida de um paciente e também é o momento em que ele começa a se relacionar

com a personagem Olívia. O escritor reúne assim três momentos importantes num mesmo capítulo: a revolução, uma operação médica e a efetivação de um relacionamento amoroso.

2 Tempo de revolução

Os capítulos dois a cinco situam a vida do protagonista durante a Primeira República. Marcado pela origem pobre, pelas dificuldades financeiras e pela vontade de ascender socialmente, acompanhamos Eugênio em sua trajetória desde os tempos de escola até a sua formatura em medicina. Há, na construção literária dessa parte, a estratégia de narrar por meio de cenas específicas de seu passado. A primeira cena nos apresenta o menino Eugênio na escola, em situação aflitiva com a calça que se rasgou e tomando conhecimento das dificuldades que o pai tem em pagar pelo seu ensino. A calça que se rasgou simboliza a sua pobreza e estabelece diálogo com a profissão do pai, que é alfaiate. Após vê-lo ser cobrado por uma dívida que não conseguiu pagar, Eugênio decide, ainda menino, estudar para se tornar um doutor: “Pela primeira vez Eugênio pensou em se fazer homem, estudar, ficar doutor e ganhar dinheiro, para livrar a família daquela vergonha, daquela miséria” (Verissimo, 2005a, p. 30). Tem-se um desenho claro de um projeto na primeira parte de *Olhai os lírios do campo*: o protagonista é movido pelo desejo de enriquecer e, durante a sua vivência, ao mesmo tempo em que persegue seu objetivo, acaba renegando tudo que se refere à sua origem, incluindo seus pais e seu irmão Ernesto.

Aos quinze anos encontra-se estudando em regime de internato numa boa instituição, graças ao esforço de seus pais: “[...] a mãe pagava a pensão e o ensino lavando toda a roupa branca do Columbia College” (Verissimo, 2005a, p. 42). No capítulo quatro, quando Eugênio já cursa o segundo ano da faculdade de medicina, temos uma cena significativa no romance. Certo dia, caminhando com seu colega Alcibíades, que tinha automóvel e era filho do secretário do Interior, e com Acélio Castanho, que descendia de uma família de renome na cidade, Eugênio se depara com o pai e o ignora.

Um homem magro e encurvado, mal vestido, com um pacote no braço. O pai, o pobre Ângelo. Lá vinha ele subindo a rua. Eugênio sentiu no corpo um formigamento quente de mal-estar. Desejou – com que ardor, com que desespero! – que o velho atravessasse a rua, mudasse de rumo. Seria embaraçoso, constrangedor, se Ângelo o visse, parasse e lhe dirigisse a palavra. Alcibíades e Castanho ficariam sabendo que ele era filho de um pobre alfaiate que saía pela rua a entregar pessoalmente as roupas dos fregueses... Haviam de desprezá-lo mais por isso (Verissimo, 2005a, p. 58).

O pai o cumprimenta de modo afetuoso, chamando-lhe pelo apelido familiar, Genoca. O protagonista, por sua vez, não mudou a direção do olhar e o ignorou. A narração enumera uma sequência de perguntas em discurso indireto livre apontando o conflito pelo qual o personagem passou. Em casa, ao olhar nos olhos do pai, ao contrário de qualquer mágoa, encontra ternura e humanismo. A cena é importante pois abrange, além da relação entre filho e pai, a dimensão política presente nas relações sociais no período da Primeira República. Essa questão fica mais clara quando observamos a fala da mãe no mesmo capítulo, sugerindo que a amizade com Alcibíades poderia ser útil a Eugênio: “Este teu amigo Alcibíades bem podia te arrumar um emprego. O pai dele não é um manda-chuva?” (Verissimo, 2005a, p. 53). O epi-

sódio com o pai, se lido por essa perspectiva, ganha também outra significação. Aparecer em público com amigos ricos não é só uma vaidade, mas também uma possibilidade de ascensão social, pois pode ser entendido como uma ponte que leva ao jogo de poder na sociedade. A aparição do pai pobre coloca o protagonista em uma encruzilhada, pois se a companhia de pessoas ricas ou importantes pode lhe beneficiar, a lembrança de sua origem pobre também pode, ao contrário, fechar o acesso ao jogo do poder.

Segundo Boris Fausto, durante a Primeira República prevaleceu o sistema oligárquico no qual o poder era “controlado por um reduzido grupo de políticos em cada Estado” (Fausto, 2004, p. 261). Os partidos políticos eram restritos a cada estado e eram controlados por uma “elite reduzida”. Como o voto não era obrigatório e as eleições eram marcadas por fraudes, a escolha de representantes obedecia ao interesse de famílias poderosas que, por meio de acordos, segundo o historiador, indicavam nomes para “concorrer” aos cargos políticos. Assim, o poder se concentrava nas mãos de poucas pessoas e, no sistema oligárquico, os chamados “coronéis” controlavam os votos e exerciam influência em suas respectivas regiões, mas dependiam dos chefes políticos para a promoção de benefícios diversos como “consertar estradas ou instalar escolas” (Fausto, 2004, p. 264). Ainda segundo Boris Fausto (2004, p. 263), “o coronelismo representou uma variante de uma relação sociopolítica mais geral – o clientelismo –, existente tanto no campo como nas cidades”.

José Murilo de Carvalho também compreende o clientelismo como fenômeno de maior amplitude. O historiador afirma que

[...] qualquer noção de clientelismo implica troca entre atores de poder desigual. No caso do clientelismo político, tanto no de representação como no de controle, ou burocrático, para usar distinção feita por Clapham (1982), o Estado é a parte mais poderosa. É ele quem distribui benefícios públicos em troca de votos ou de qualquer outro tipo de apoio de que necessite (Carvalho, 1997).

Embora vivendo em outro estado, Pedro Nava nos relata em *Beira-mar* uma história que se assemelha à ficcional de Erico Verissimo, quando, em 1921, conseguiu um emprego numa das secretarias do estado de Minas Gerais. O memorialista compareceu à secretaria com um bilhete do secretário do Interior com ordem de entregá-lo pessoalmente ao diretor da instituição, que, após ler, mandou que o avisassem de que estava empregado e deveria começar no outro dia. Observe-se que o pedido de emprego é realizado pelo secretário do Interior, justamente o cargo ocupado, em *Olhai os lírios do campo*, pelo pai do personagem Alcibíades. Este, por sua vez, no momento da formatura em medicina, parece ter garantida a carreira política, como lemos no capítulo seis, quando o filho do secretário do Interior demonstra proximidade com o governador do estado.

Uma compreensão de determinados acontecimentos na vida de Eugênio nos possibilita identificar a aparição de Getúlio Vargas como governador do estado do Rio Grande do Sul no romance. Esses acontecimentos estão relacionados à formação e atuação do protagonista como médico no período anterior ao seu casamento com Eunice. Na ocasião da sua formatura, temos a presença do governador. Na época utilizava-se o termo presidente para o representante do poder estadual:

Estrugiram palmas. Abriam-se alas. Era o presidente do estado que descia cercado de amigos. Eugênio viu-o apertar a mão de Alcibíades, que se inclinou em desme-

dida curvatura, a boca aberta num sorriso de felicidade imbecil. Eugênio sentiu uma pontinha de inveja e de despeito. Nos dois últimos anos Alcibíades se afastara dele; procurava outras rodas. Já se falava que seu nome seria indicado para uma cadeira de deputado na Assembléia do Estado. Estava claro que a amizade dos colegas obscuros não lhe seria do menor interesse...

Eugênio bebeu o refresco dum gole só. Viu o presidente sair, com a cartola na mão, sorrindo e sacudindo a cabeça para a direita e para a esquerda. Alcibíades o seguia (Verissimo, 2005a, p. 64-65).

A cena se situa no período da Primeira República. As relações pessoais dominam o poder e o fato de Eugênio estar afastado de Alcibíades, que é rico e possui família influente, é bastante considerável. Getúlio Vargas governou o estado do Rio Grande do Sul nos anos de 1928 e 1929, recuperando, segundo Gunter Axt (2002), a economia do estado, após realizar um empréstimo, criar um banco estatal, ampliar o crédito e fazer reformas tributárias. Segundo o historiador, Getúlio representou o início de uma transformação do poder no estado. No sistema político vigente, no entanto, o personagem Alcibíades enxerga as portas se abrindo num futuro próximo, enquanto Eugênio, de origem pobre, assiste à carreira do colega como plateia.

Para identificarmos a presença do governador Getúlio Vargas na colação de grau do protagonista, é necessário situar a cena temporalmente. Adiante, na obra, no capítulo 21, quando, por meio da narração heterodiegética, acompanhamos uma reflexão de Eugênio acerca de sua atividade como médico, há a compreensão de que durante muito tempo fora um médico sem humanismo e somente após a sua ruptura com Eunice passou a ser diferente. Nessa parte, a narrativa relembra o tempo em que ele atuou na Assistência Pública e foi auxiliar de Teixeira Torres em um hospital: “Durante quase dois anos exercera a medicina sem nenhum interesse humano [...]” (Verissimo, 2005a, p. 234). A informação é importante, pois no capítulo seis temos uma complicada operação realizada pelo médico Eugênio numa noite em que ocorre a Revolução de 1930. A referência ao mês de outubro corrobora o momento histórico: “Aquela noite de outubro lhe dava arrepios na epiderme” (Verissimo, 2005a, p. 82). Trata-se do primeiro procedimento cirúrgico em que a responsabilidade é confiada pelo médico Teixeira Torres ao protagonista. Nesse período, embora já formado, trabalhava como seu auxiliar. O cargo na Assistência Pública será anunciado posteriormente, no capítulo oito. O período que abrange as duas atividades como médico, como apontamos, está contemplado nos dois anos de atuação lembrados posteriormente na narrativa. Retornando ao capítulo cinco, quando ocorre a formatura, o narrador nos informa que “havia um ano que [Eugênio] trabalhava com o dr. Teixeira Torres” (Verissimo, 2005a, p. 65). Assim, é possível presumir que a formatura se situa temporalmente próxima à Revolução de 1930, não podendo preceder dois anos completos à data da cirurgia. A aparição do governador na noite de colação de grau só pode ter ocorrido, portanto, em 1929 ou em 1928, quando o Rio Grande do Sul vivia o período de Getúlio Vargas.

A representação da Primeira República em *Olhai os lírios do campo* ganha corpo na cena em que Eugênio e Olívia, após a formatura, conversam na praça junto ao monumento ao Patriarca. Os elementos são fornecidos na narrativa. A formatura se deu no velho teatro, que, posteriormente, mais ao final do livro, aparece nomeado como Theatro São Pedro. Assim, as referências são facilmente identificadas. A praça é a Marechal Deodoro, onde se pode ver o monumento dedicado a Júlio de Castilhos. O espaço aparece integrado à organização ficcional:

— Vamos prestar uma homenagem ao Patriarca?

— Vamos.

Subiram as escadas. A praça estava deserta.

Detiveram-se de novo ao pé da estátua. Sentado na sua cadeira, que era feita da mesma substância de seu corpo, o Patriarca meditava. Tinha um ar grave. A seus pés o dragão da inveja tentava uma investida. Os olhos da estátua, porém, pareciam fitos no futuro. Olívia deitou a braçada de rosas ao pé do monumento.

— E o dragão? – perguntou Eugênio.

— Ah! É verdade.

Olívia apanhou um botão vermelho e enfiou-o na boca do dragão de bronze (Verissimo, 2005a, p. 68).

Após a Proclamação da República, Júlio de Castilhos foi eleito duas vezes governador do Rio Grande do Sul, mas sua atuação em luta pela república data do período em que dirigiu o jornal *A Federação*, entre 1884 e 1889. Quase dez anos após a sua morte, inauguraram o monumento ao Patriarca, feito pelo escultor Décio Villares, na praça localizada em frente ao Theatro São Pedro. No dia 12 de junho de 1913, o jornal *A Federação* republicou a matéria que veiculara um dia antes da inauguração do monumento, em janeiro daquele ano, fornecendo uma rica descrição da estátua. Chamado pelo jornal de “estátua da República”, o monumento é uma homenagem ao início do período republicano do país. Conforme a matéria, tem-se representações trabalhadas na escultura que simbolizam as fases da vida do governador. Vejamos um pequeno fragmento do jornal.

Júlio de Castilhos, sentado, a frente contraída, o olhar de quem medita ainda na leitura do livro que segura à mão esquerda, a destra apoiada no braço da cadeira, o pé firmando o solo, tem a atitude resoluta de quem está prestes a erguer-se para agir com a energia que a situação requer (A glorificação, 1913, p. 3).

Aparecem registradas na escultura vários símbolos e/ou registros que se associam de alguma forma à nova época política como a data da Proclamação da República e a da Revolução Francesa. No alto, acima da frase positivista “ordem e progresso” há no monumento uma alegoria da república. Abaixo e defronte à imagem de Júlio de Castilhos, temos uma estátua de um dragão que, subindo os degraus, representa o perigo. Segundo o jornal, o perigo que é simbolizado pelo dragão que rasteja foi concebido pelo artista como os “escolhos de toda a sorte que os estadistas têm a vencer para realizarem a sua missão” (A glorificação, 1913, p. 3).

Em *Olhai os lírios do campo*, o monumento a Júlio de Castilhos aparece como espaço para a aproximação entre Eugênio e Olívia, que já se conheciam desde o terceiro ano do curso de medicina. Ao leitor, no entanto, a personagem feminina só aparece no capítulo da formatura e o primeiro diálogo se dá em companhia da estátua, na praça. A imponência do monumento contrasta com os personagens pobres, embora formados em medicina. É a imagem do casal pobre numa praça da cidade que se busca construir na narrativa, após o glamour da formatura em que ela portava um vestido emprestado e ele uma roupa alugada. Não há ninguém para abraçá-los. Nada sabemos sobre a família de Olívia. Com relação a Eugênio, seu pai já falecera, seu irmão está desaparecido e o não comparecimento de sua mãe não é explicado. Na praça já deserta, ao pé da estátua, Olívia coloca uma rosa na boca do dragão, que parece ganhar significação para os próprios personagens.

O trabalho como médico, que ganhará espaço na segunda parte do romance, é apresentado ao leitor por meio de uma operação difícil realizada por Eugênio numa noite em que ocorre a Revolução de 1930. Embora irregular, parte do capítulo seis é um dos pontos altos do romance, pelo que apresenta de criação literária integrando três situações importantes para a trama: o tempo histórico, a vida como médico e o relacionamento com Olívia. Nas três situações temos uma ideia de ritual de passagem: uma mudança política no país, que em Porto Alegre é marcada por combates, uma cirurgia que Eugênio realiza sem dividir responsabilidades, quando perde também o primeiro paciente, e, ao final do capítulo, a primeira noite de amor com Olívia. Além dos três pontos importantes que se entrelaçam na narrativa, determinadas lembranças do personagem aparecem de maneira bastante convincente. Com a revolução, o médico Teixeira Torres, a quem o protagonista auxiliava, precisa ir operar um oficial do exército que ficara gravemente ferido, deixando-o responsável pelo paciente. Assim, é o evento histórico que coloca Eugênio diante de sua primeira cirurgia de grande relevância. Na cena a seguir temos a preparação para a operação:

Meteu as mãos na bacia do álcool iodado. O bafio do álcool entrou-lhe pelas narinas e chegou-lhe ao cérebro, onde se transformou na imagem de Ernesto. Eugênio dobrou os braços, mergulhou-os até ao cotovelo no líquido frio. Entrou na sala um enfermeiro e disse a Olívia em voz baixa: — Parece que o quartel vai entregar a rapadura. Sorriu e apareceram-lhe três dentes de ouro. Eugênio afastou-se da bacia, premiu o pedal do tambor e tirou dele um avental. Roupas brancas. Lavadeira. A mãe lavando a roupa do internato, as mãos murchas de tanto ficarem na água, o pai conferindo o rol. Por que lhe vinham com tanta frequência aquelas recordações da infância? Enfiou os braços nas mangas do avental, enquanto uma enfermeira o abotoava às costas (Verissimo, 2005a, p. 76).

Por meio da narração heterodiegética, acompanhamos as preocupações de Eugênio. No fragmento acima, tudo é construído com grande naturalidade. Ele escuta um enfermeiro falar sobre a revolução. Olívia está presente e é responsável pela anestesia de seu paciente. A companhia dela lhe traz alguma amenidade, embora a presença de um estudante de medicina não lhe agrade. O cheiro do álcool o faz evocar a imagem do irmão que bebia “como um desesperado” (Verissimo, 2005a, p. 65) e apresentava um comportamento que condenava. Em seguida, vendo o avental branco, se lembra do trabalho da mãe, que lavava as roupas dos estudantes do colégio que frequentou, e do pai, que conferia a lista com o registro das roupas. As lembranças lhe vêm com amargura, pois, dentre diversas questões, tornou-se médico sabendo que, embora de família pobre, foi privilegiado, pois os pais não podiam educar os dois filhos.

Enquanto realiza a cirurgia vão chegando notícias da revolução que começou simultaneamente em Porto Alegre e em Belo Horizonte e depois ganhou boa parte do país. Como é sabido, durante a Primeira República prevaleceu a política chamada café com leite que permitia o revezamento, no poder, dos estados de Minas Gerais e São Paulo. O presidente Washington Luís insistiu, segundo Boris Fausto (1997, p. 128), na candidatura do paulista Júlio Prestes, que, contando com o tipo de eleições que havia na época, marcadas pelo voto de cabresto e fraudes, venceu a disputa em março de 1930, derrotando o candidato Getúlio Vargas da Aliança Liberal. Segundo o historiador, o Rio Grande do Sul, por meio de Borges de Medeiros, reconheceu a vitória de Júlio Prestes, prometendo colaborar com o novo governo.

No entanto, o assassinato de João Pessoa forneceu condições para que houvesse uma agitação política no país. No dia 3 de outubro os estados de Rio Grande do Sul e de Minas Gerais se revoltaram, sendo seguidos por estados do nordeste. No dia 24 de outubro, segundo o historiador, um grupo de militares depôs Washington Luís no Rio de Janeiro e constituiu um governo provisório que foi derrubado em seguida com a chegada de Getúlio Vargas à capital do país, sendo precedido por três mil soldados gaúchos.

Segundo Boris Fausto, “no arranque inicial de 3 de outubro, no Rio Grande do Sul, a brigada militar e os chamados ‘provisórios’ formaram um núcleo mais importante do que os próprios quadros do Exército” (Fausto, 1997, p. 135). O próprio Getúlio Vargas, ainda como governador do estado, anotou em seu diário os eventos relacionados ao início da revolução, registrando os acontecimentos na cidade de Porto Alegre. Os combates tiveram início no final da tarde e se prolongaram até o início da madrugada.

Começou o movimento. Um fogo vivo de fuzilaria e metralhadoras, uns vinte minutos de luta, e foi tomado o quartel-general, presos o comandante da Região e seu estado-maior. [...] Seguiu-se depois o cerco, pelas forças da Brigada Militar do estado, Guarda Civil e elementos populares, aos núcleos de resistência. No morro do Menino Deus estavam dois corpos, 8º e 9º. O primeiro, sob o comando do tenente-coronel Galdino Esteves, aderiu, e o segundo ofereceu fraca resistência, sendo presos o comandante e alguns oficiais. Rendeu-se também a companhia de Estabelecimentos e a Carta Geral.

Resistiu, até a madrugada, o 7º Batalhão de Caçadores, comandado pelo coronel Acauã. Durante a tarde e parte da noite a cidade sofreu o alarme do fogo cruzado entre os sitiados e sitiadores, fuzilaria, metralhadoras e morteiros. Pouco depois da meia-noite, veio um oficial do 7º a palácio propor-me um parlamento. Entreguei ao coronel Góis Monteiro, que ficou dirigindo as operações como meu chefe de estado-maior. Este regulou as condições de entrega e o 7º se rendeu (Vargas, 1995, p. 5).

Em seu romance *Olhai os lírios do campo*, como dissemos, os acontecimentos da revolução ocorrem paralelamente à cirurgia realizada pelo protagonista. A narrativa integra o tempo histórico à situação da equipe médica, especialmente ao universo de Eugênio. Há nitidamente dois planos: homens armados lutam do lado de fora, pessoas são atingidas ou morrem enquanto do lado de dentro uma equipe de saúde luta sem sucesso para salvar a vida de um homem.

As informações sobre a revolução perpassam todo o procedimento médico e quase todo o capítulo seis: “Ouvia-se o tiroteio, longe”; “Eugênio ficou a escutar o tiroteio. Nunca acreditara na possibilidade daquela revolução”; “Recomeçara o tiroteio”; “Decerto agora estavam atirando com canhões”; “Dizem que o batalhão aderiu...”; “Aquela noite de outubro lhe dava arrepios na epiderme”; “os homens se matavam” (Verissimo, 2005a, p. 74; 75; 76; 77; 79; 82; 83, grifo do autor); dentre outros trechos. Eugênio e Olívia não demonstram interesse pelo movimento político que se instaura, o que coincide com a posição de Erico Verissimo, que, em *Solo de clarineta*, afirma que “olhava para tudo aquilo com um olho morno e céptico” (Verissimo, 2005b, p. 215), revelando que não havia tomado uma posição sobre o assunto.²

² Em *Solo de clarineta*, Erico Verissimo registra alguns eventos relacionados à Revolução de 1930. Por meio de um binóculo, ele e seu primo acompanharam a situação de um quartel de Cruz Alta e testemunharam quando um volume, supostamente o corpo de um tenente que conheciam, foi atirado dentro de um caminhão. Ao buscarem informações sobre o enterro do tenente, o escritor se desentende com um sargento. O episódio o motivou a andar armado durante alguns dias.

Embora não haja envolvimento político dos personagens com a revolução nesse momento do romance, o movimento histórico aparece integrado à narrativa. Em uma das cenas, a imagem que Eugênio cria em relação aos combates é assimilada ao sangue de seu paciente em suas mãos, possibilitando uma reflexão sobre a vida e sobre a morte.

Estrondos surdos ao longe. Decerto agora estavam atirando com canhões. Eugênio imaginou as casas ruindo, a cidade destruída, uma granada atingindo a sua casa. Viu a mãe estendida no chão, coberta de sangue. Olhou para as luvas sujas daquele líquido horrendo, teve vontade de gritar. Tudo aquilo era brutal. Os homens estavam podres.

O tiroteio continuava, cortado de quando em quando por um estrondo mais forte. Não só o operado ia morrer. Todos morreriam sob o bombardeio. O calor era insuportável. Ou estava frio? Devia ser o cheiro de basofórmio que o marcava.

Haviam-lhe dado um defunto para operar (Verissimo, 2005a, p. 77).

Por meio do discurso indireto livre, descobrimos o pensamento do protagonista: “Haviam-lhe dado um defunto para operar”. Vários elementos na narrativa corroboram a ideia de que muito dificilmente conseguiriam salvar o paciente, que falece no meio da operação. A imagem do paciente que morre se associa inevitavelmente à da Primeira República que é derrubada. Feita a sutura no corpo, Eugênio e Olívia saem e seguem juntos para a casa dela. A possibilidade de se ausentarem do hospital quando pessoas são feridas ou assassinadas surpreende e pode ser tomada como um ponto de incoerência em relação ao tempo histórico. Quando estão na rua, a narrativa recupera a fala de um enfermeiro pela qual somos informados de que apenas o “quartel do 7º BC” (Verissimo, 2005a, p. 81) ainda resistia e que os demais já haviam aderido ou sido vencidos pelas tropas revolucionárias. Constata-se nesse ponto a referência ao 7º Batalhão de Caçadores que aparece registrado no diário de Getúlio Vargas.

A cirurgia funciona, no livro, como um divisor de águas na carreira de Eugênio. Pouco depois, passará a trabalhar na Assistência Pública, fornecendo o primeiro atendimento médico a casos de urgência. O procedimento também o faz defrontar suas inseguranças e medos em relação à profissão, sem propriamente superá-los. Na mesma noite, visita a casa onde Olívia vive e iniciam uma relação amorosa. Na sequência, a narrativa sugere uma nova fase para o protagonista: “Sentia-se como um homem novo entrando num mundo que amanhecia” (Verissimo, 2005a, p. 83). É possível compreender, assim, o capítulo seis como um momento de passagem entre dois planos na vida dos personagens e do país. Nesse sentido, é possível associar o paciente que morre à Velha República que é superada. Instaura-se uma nova ordem política no país, embora se inicie um período de intervenções. De modo metafórico, o paciente que morre se associa à derrubada do sistema político que existia no país.

Se comparado a outras obras do século XX que trabalharam com o tema da Revolução de 1930, *Olhai os lírios do campo* se destaca pela forma como integra evento histórico e um episódio da trama ficcional, embora a segunda parte do capítulo, marcada pelo diálogo entre os personagens, não apresente o mesmo nível de construção literária que há na parte da cirurgia. Também é importante ressaltar a presença dos combates da revolução, ainda que não sejam diretamente representados. Em *João Ternura*, de Aníbal Machado, o protagonista participa diretamente de um combate na cidade do Rio de Janeiro. Mas a dimensão de alheamento ao sistema capitalista existente no personagem, embora seja uma característica importante, distancia a obra do romance de Erico Verissimo, ainda que a aproximação tam-

bém possa ser feita. Distancia porque, diferentemente de Eugênio, João Ternura nunca quis enriquecer ou participar do sistema vigente. Aproxima-se, por outro lado, pois Eugênio, como afirmamos, não se interessa pelas mudanças políticas, embora deseje a ascensão financeira. Em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em *O país do carnaval*, de Jorge Amado, a Revolução de 1930 aparece de forma distanciada. No primeiro, como o espaço ficcional é uma fazenda, as notícias da revolução chegam até Paulo Honório, que se situa no mesmo lado dos coronéis. Já no romance de Jorge Amado, o protagonista chega a viajar para o Rio de Janeiro para entrevistar os próceres da revolução e, assim como Paulo Honório, se situa no universo da burguesia rural, embora viva na cidade. Apesar da evidente superioridade da obra de Graciliano Ramos, em relação ao conjunto aqui apresentado, cada obra possui a sua singularidade e importância. *Olhai os lírios do campo*, de Erico Verissimo, apresenta, na cena da operação médica, uma integração com a Revolução de 1930 que é um dos pontos altos do livro.

Como temos mencionado a irregularidade do romance, vale a pena pontuar, embora rapidamente e como exemplo, um fragmento em que comparado à cena da cirurgia há visível queda de qualidade no trabalho literário. Há, em todo o livro *Olhai os lírios do campo*, um excesso de revelação dos sentimentos dos personagens ou de reflexão associada a eles. Isso provoca uma repetição no enredo e como a narração é heterodiegética muitas vezes o protagonista revela seus sentimentos pelo diálogo, o que gera confissões pouco comuns em muitos casos. No exemplo a seguir temos um desnudamento da psicologia de Eugênio realizada, curiosamente, por outra personagem.

— Acho que posso dizer com maior ou menor exatidão o que sentiste hoje. Quando o doutor Teixeira Torres te entregou o caso, sentiste medo de mistura com uma pontinha de orgulho. Medo porque ficavas com a enorme responsabilidade de um caso perdido. Orgulho porque o doutor Teixeira Torres te *confiava* um doente. Mas o orgulho desapareceu para dar lugar a uma sensação quase de pavor. Está certo? Eugênio olhou para a companheira, hesitou um instante.
— Es... está. (Verissimo, 2005a, p. 80, grifo do autor).

Ainda que Olívia conheça muito Eugênio, embora o contrário não ocorra no romance, o conhecimento dela acerca do colega aparece muitas vezes de maneira pouco verossímil. A escolha de narração heterodiegética ao invés de homodiegética parece responsável pelo excesso de revelação da mente do protagonista, tanto por meio do narrador quanto pelo diálogo, proporcionando uma incursão psicológica em excesso. No primeiro caso, participa e leva possivelmente ao que Antonio Candido (2001, p. 14) classificou como “tendência ‘sentimentaleira’”. No segundo, revela uma estratégia pouco funcional em construção narrativa, posto que o personagem precisa verbalizar seus pensamentos. O fato de a narração se manter centrada no ator implica ainda em um esvaziamento do universo de Olívia que existe praticamente em função do protagonista. A carta dirigida a Eugênio, deixada por ela pouco antes de morrer, é um bom exemplo disso, pois boa parte da missiva abarca o universo do protagonista.

Na entrevista sobre a obra de Erico Verissimo, realizada no ano 2000, Antonio Candido (2001, p. 13) se refere ao personagem Eugênio como um “médico apostolar” e aponta o teor sentimental como um defeito do romance *Olhai os lírios do campo*. O crítico ressalta que “os melhores livros de Erico são aqueles [...] nos quais a tendência ‘sentimentaleira’ está sob controle” (Candido, 2001, p. 14). O próprio autor, no prefácio escrito para o romance em 1966, reconheceu esse ponto e afirmou: “Acho-o hoje um tanto falso e exageradamente sentimental” (Verissimo, 2005a, p.

17). De fato, no romance de Erico Verissimo encontramos um excesso de passagens acerca de questões sentimentais ou existenciais, que, embora sejam comuns no âmbito do pensamento, aparecem como falas dos personagens. Nessas passagens, o uso da narração heterodiegética centrada no ator parece prejudicar, o que em primeira pessoa soaria como natural e poderia se aproximar do fluxo de consciência. Nesse ponto, é preciso destacar ainda uma certa repetição de temas e ideias, em relação ao protagonista, que percorre todo o livro. O crítico afirma ainda que a obra de Erico Verissimo é marcada por uma irregularidade que a faz “se escalonar do mau ao excelente” e que sua carreira foi “marcada por altos e baixos” (Candido, 2001, p. 15).

Como dissemos, há ainda um prolongamento da narrativa ficcional. Estruturalmente, na primeira parte do livro, duas narrações se intercalam. Ora temos a narração de Eugênio num automóvel indo até o hospital, onde Olívia se encontra. Ora temos o relato de momentos específicos da vida do protagonista. Elas se encontram ao final da primeira parte. Na segunda parte, a narração segue os dias de Eugênio num andamento mais lento e, com a ausência de Olívia, uma transformação humana do personagem passa a ser o centro da narrativa. É interessante observar que, na primeira parte, a relação com o tempo histórico é forte e visivelmente trabalhada na obra. A partir da segunda parte, quando o tempo se aproxima da época da escrita do livro, o tempo histórico perde importância.

Ainda na primeira parte, a imagem da vida burguesa de Eugênio começa a ser edificada ao se explorar o seu universo como marido da rica Eunice Cintra. O protagonista passa, então, a atender numa clínica particular e conviver com pessoas ricas ou pertencentes ao círculo social da família Cintra, dona de vários empreendimentos na cidade. É interessante observar que, após a Revolução de 1930, a obra nos apresenta a vida burguesa de Eugênio, alcançada por meio de um casamento. É preciso lembrar que a revolução não significou uma alteração da vida social brasileira no sentido de ascensão do proletariado. Embora o poder tenha se alterado, quando pensamos nas oligarquias, a própria burguesia se renovou e se manteve no poder. A participação popular, segundo Aspásia Camargo, foi difusa e secundária. A historiadora afirma que “não sendo uma revolução no sentido clássico, sobretudo porque não mobiliza de maneira autônoma classes subalternas, nem por isso deixam de ser relevantes e significativas as transformações que se desencadeiam no bojo desta *revolução das elites*” (Camargo, 1983, p. 16, grifo do autor). A pesquisadora afirma que houve um processo de continuidade que marcou as oligarquias, permitindo que houvesse uma renovação. Segundo ela, “velhas lideranças oligárquicas são substituídas por *novas oligarquias*” (Camargo, 1983, p. 12, grifo do autor). Camargo entende que a partir de 1932, com a revolta paulista, aos poucos, as novas oligarquias substituem as velhas no poder, proporcionando uma renovação geracional. Embora haja mudanças estruturais no país, a burguesia não deixa de participar do poder e não há ascensão de camadas sociais baixas.

Em *Olhai os lírios do campo*, a revolução não afeta diretamente a vida de Eugênio e de sua mãe. Pertencente a uma classe baixa que ascende pelo curso de medicina, a mudança política e econômica parece não impactar o universo do protagonista. Por outro lado, a família Cintra só aparece no romance após a revolução e não se relata nenhum impacto ocasionado em função do momento histórico. Ao contrário, os negócios da família parecem caminhar sempre bem e o velho Cintra revela um plano de garantir o monopólio do leite, baixando o preço, se preciso for, para quebrar aqueles que não aderirem ao seu projeto. O contrato de casamento que Eugênio assina quando contrai matrimônio com Eunice é um bom exemplo de uma família abastada que sabe manter a sua riqueza.

Renata Meirelles, em sua dissertação de mestrado, estudou os romances *Caminhos cruzados*, *Olhai os lírios do campo* e *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo, investigando a representação das camadas médias urbanas brasileiras das décadas de 1930 e 1940. Ela afirma, acertadamente, que a carreira de medicina permite um trânsito entre as diferentes camadas sociais no romance, destacando o dilema do protagonista entre atender pessoas pobres ou os mais abastados. A Eugênio, como a pesquisadora aponta, se contrapõe Olívia, personagem, também médica, marcada pela “solidariedade, generosidade e altruísmo” (Meirelles, 2008, p. 64). Após o divórcio, o protagonista passa a se identificar com as classes menos favorecidas, seguindo o exemplo deixado por Olívia.

Enquanto esteve casado, Eugênio participa de uma classe com a qual não se identifica. É na casa dos Cintra que conhece o personagem Filipe Lobo, um engenheiro que constrói um edifício muito alto, o Megatério, que será a “casa mais alta da América Latina” (Verissimo, 2005a, p. 261), com seus trinta andares. O nome e as ideias desse personagem engenheiro remetem claramente ao futurista Filippo Tommaso Marinetti, que publicou o “Manifesto do Futurismo” no jornal *Le Figaro*, em 1909. Observe-se, por exemplo, a forma como Filipe Lobo se refere aos edifícios após dizer, numa conversa sobre arte, que não perde tempo com romances e que chega a odiar a poesia:

— Aí está... A verdadeira poesia é a poesia da máquina, da pedra, dos arranha-céus. Nova York é um poema de pedra e cimento armado. — Abriu os grandes braços. — Mas não se trata de poesia feita de palavrinhas açucaradas, e sim de expressões duras e fortes como o aço. E flexíveis também (Verissimo, 2005a, p. 159).

A comparação entre a literatura e o arranha-céu não produz mais, em 1938, o mesmo efeito que os textos futuristas ou, em especial, a comparação que Marinetti fez no manifesto entre a arte grega e o automóvel: “um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*” (Marinetti, 2012, p. 118). Marjorie Perloff (2018), que estudou o movimento futurista, utiliza a fórmula “violência e precisão”, expressão utilizada pelo próprio Marinetti, para investigar os textos do movimento, entendendo também a ideia de manifesto como um gênero dessa forma de arte ou de compreensão da vida. No entanto, se os futuristas confrontavam a ideia de moralidade e costumes burgueses, como afirma Perloff (2018), o personagem Filipe Lobo de Erico Verissimo é um conservador. As ideias do personagem se associam ao fascismo e ao nazismo, instaurando no romance uma reflexão acerca das ideologias de direita e de esquerda: “Comigo é no fascismo. Mussolini disciplinou a Itália. Hitler reergueu a Alemanha. Disciplina! Construir uma nação é quase o mesmo que construir um grande edifício” (Verissimo, 2005a, p. 162). Eunice também elogia o fascismo. Nesse mesmo diálogo, o pintor Túlio Altamira se posiciona contra o discurso de extrema direita, lembra da situação dos mais pobres e da injustiça contra os judeus, e se oferece, ironicamente, para pintar uma representação do “perigo vermelho” no edifício que Filipe Lobo constrói. Ao final da conversa, Eugênio, impelido a se posicionar, afirma que as estrelas existiam antes de Mussolini e de Stálin e continuarão a existir posteriormente. A fala, que é uma lembrança de Olívia, não deixa de revelar um não posicionamento ideológico, embora o personagem se volte posteriormente para a causa dos mais pobres.

A construção do edifício Megatério simboliza o poder do capitalismo na sociedade porto-alegrense construída ficcionalmente. Trata-se, evidentemente, de uma criação literária

que se desvinculou do tempo histórico. Erico Verissimo, em *Solo de clarineta*, afirma: “Em *Olhai os lírios do campo* fiz uma das personagens, um arquiteto, construir um arranha-céu de trinta andares – coisa que na realidade a capital do Rio Grande do Sul só veio a ter 25 anos mais tarde” (Verissimo, 2005b, p. 264). Assim, é interessante observar um duplo movimento na segunda parte do romance. Por um lado, aproveita a época em que foi escrito como material para ficção, pois há uma reflexão acerca do nazismo, por exemplo, registrada às vésperas da segunda guerra mundial. Por outro lado, distancia-se do tempo histórico ao projetar uma edificação que parece antecipar um momento futuro da capital.

No último capítulo do romance temos a chegada de um ano novo que coincide com a inauguração do edifício Megatério. Os fogos de artifício do alto do arranha-céu atribuem uma aparência de monstro que cospe fogo colorido, espécie de dragão que representa o capitalismo, tal como o perigo que defronta a estátua de Júlio de Castilhos na praça da cidade. O protagonista acompanha tudo da casa onde Olívia vivia antes e na companhia de sua filha Anamaria. Está agora humanizado e pensa que não deveria haver fome quando o mundo pode produzir muito alimento, que o trabalho pode ser mais bem distribuído e que as pessoas deveriam ter acesso a cuidados médicos. Embora apresente ideias comuns ao socialismo, entende que não deve haver revolução e afirma acreditar “num futuro melhor” (Verissimo, 2005a, p. 268). Ao final do romance, anuncia-se que Filipe Lobo investe na construção de um novo empreendimento e Eugênio resolve levar a filha pequena para passear e dar comida aos marrecos. Contrapõe-se assim a imagem de dois homens que respondem de maneira diversa ao capitalismo.

3 Considerações finais

A observação do tempo histórico no estudo do romance *Olhai os lírios do campo*, de Erico Verissimo, contribui para uma melhor compreensão da obra. Se na primeira parte encontramos uma clara preocupação com os fatos históricos relacionados à transição da Primeira República para o início do governo provisório de Getúlio Vargas, na segunda parte há uma visível alteração nessa perspectiva e a obra se volta para uma reflexão ideológica em relação a seus personagens. Aos poucos, nesse sentido, o personagem Eugênio humaniza-se e se volta aos mais pobres. Na segunda parte, no entanto, há também um distanciamento dos fatores externos e a relação com o tempo histórico se modifica, transformando muito a ficção.

Cabe lembrar aqui, brevemente, as considerações que Antonio Candido faz em seu livro *Literatura e sociedade*. Para ele, obras que apresentam uma relação mais forte com o elemento externo, como o romance *Olhai os lírios do campo*, justificam uma abordagem que contextualize e demonstre como elementos externos se tornam internos, participando efetivamente da economia ficcional. Para o crítico, o elemento externo “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Candido, 2000, p. 6, grifo do autor). A abordagem da literatura prevalece sobre a informação histórica. Assim, a revolução no romance de Erico Verissimo, embora seja uma representação da Revolução de 1930, é também outra coisa, pois ela integra e participa dos acontecimentos relacionados aos personagens. Participa, nesse caso, da delicada cirurgia que Eugênio realiza num paciente que tem pouca chance de sobreviver. O barulho do bombardeio que ocorre nas ruas de Porto Alegre se une ao drama psicológico do protagonista diante de um caso difícil que é um divisor de águas em sua carreira

de médico. Em contraste à operação médica sem sucesso e à situação conturbada do país, ele se envolve amorosamente com Olívia e tudo se une e compõe seu universo de ser humano.

Embora o tempo histórico seja incorporado e apareça transformado em narrativa, permitindo ao leitor relacionar a obra a elementos que lhe são exteriores, mesmo presentes na própria ficção, a verossimilhança se estabelece em função da construção literária e, neste caso, o tempo histórico é apenas um de seus elementos. Os fatos históricos passam a compor internamente a narrativa e se unem a um conjunto coeso. O Megatério, correspondendo a um distanciamento dos fatores externos, participa também do mesmo universo, pois a obra se cria como um mundo próprio. Ainda assim, a abordagem dos elementos externos contribui para a compreensão da narrativa. Observe-se por exemplo, como demonstramos, a cena em que Eugênio ignora o seu pai ao caminhar com pessoas ricas na cidade. A observação de que o episódio se dá no contexto da Primeira República altera consideravelmente a percepção da cena.

Ainda assim, o livro apresenta duas partes que se unem e, em certa medida, são divergentes. A relação com o tempo histórico ajuda a perceber essa diferença, pois enquanto na primeira parte os fatos são aproveitados numa relação mais direta, na segunda há maior liberdade em relação aos fatores externos, como apontamos. A estrutura da obra se altera significativamente, pois ela é organizada em dois planos na primeira metade, intercalando tempos diferentes, para seguir em um único plano temporal na segunda parte. Há também, na primeira parte, uma dimensão mais fragmentada em que cenas da vida do protagonista são relatadas separadamente e aparecem justapostas. Assim, na primeira parte, há um grande arco temporal contemplado na narrativa. O contrário ocorre na segunda parte quando um momento mais específico da vida do personagem é alongado e trabalhado exaustivamente, como pode ser observado, por exemplo, nos vários casos relatados como atendimento médico do protagonista. Em relação à psicologia de Eugênio, encontramos um personagem mais ambicioso e menos humano na primeira parte. O contrário ocorre na segunda parte, quando, a partir do divórcio e, especialmente, de sua aproximação com a filha, assistimos a um processo de humanização do protagonista. Por isso, talvez, a narrativa se alonga na segunda parte, buscando construir e afirmar um lado bom do personagem. Há, como dissemos, em toda a obra uma preocupação com os pensamentos de Eugênio que aparecem, em demasia, pelos diálogos e por meio da narração heterodiegética. A investigação da Revolução de 1930 e do tempo histórico contribui, como um elemento importante dentre os vários que constituem o todo ficcional, para a compreensão de *Olhai os lírios do campo* como criação literária importante da literatura brasileira.³

Referências

A GLORIFICAÇÃO – Monumento a Júlio de Castilhos, histórico e descrição. *A Federação*, Porto Alegre, ano XXX, n. 161, p. 1-4, 12 jul. 1913. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/388653/per388653_1913_00161.pdf. Acesso em: 6 jun. 2023.

³ Este trabalho foi desenvolvido durante a Residência Pós-doutoral realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, sob supervisão da Profa. Dra. Claudia Campos Soares, e integra uma pesquisa maior intitulada *Imagens da Revolução de 1930 no modernismo brasileiro*.

- AXT, G. O governo Getúlio Vargas no Rio Grande do Sul (1928-1930) e o setor financeiro regional. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 29, p. 119-139, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2153>. Acesso em: 10 set. 2023.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Unicamp, 2006.
- CAMARGO, A. A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política. In: *A Revolução de 30: seminário internacional realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro, setembro de 1980. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1983. p. 7-46.
- CANDIDO, A. Entrevista com Antonio Candido. In: PESAVENTO, S. J. *et al.* Érico Veríssimo: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 11-22.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARVALHO, J. M. de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados*, v. 40, n. 2, Rio de Janeiro, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>. Não paginado.
- FAUSTO, B. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- MARINETTI, F. T. Manifesto do Futurismo. In: TELLES, G. M. (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 118-121.
- MEIRELLES, R. *Um retrato da atmosfera urbana de Porto Alegre: as camadas médias urbanas na literatura de Erico Verissimo*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981. v. II.
- PERLOFF, M. *O movimento futurista*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2018.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VARGAS, G. *Diário*. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. v. I.
- VERISSIMO, E. *Olhai os lírios do campo*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- VERISSIMO, E. *Solo de clarineta*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. I.

Mário de Andrade e o sequestro da sexualidade

Mário de Andrade and The Kidnapping of Sexuality

Wagner de Avila Quevedo

Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Paracambi | RJ | BR

Universität Erfurt (UNI-ERFURT) | Erfurt | DE

Bolsista da Fundação Alexander von

Humboldt em cooperação com a CAPES

(2023-2024)

wagner.quevedo@ifrj.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-9327-6318>

Resumo: Passadas muitas décadas de sigilo, a *Controladoria Geral da União* autorizou, em 2005, a abertura de uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, na qual o autor aborda sua homossexualidade. A recepção foi da expectativa com o tema (Silviano Santiago), passando pela recalcitrância institucional (*Casa de Rui Barbosa*) até a relativização da questão (José Miguel Wisnik). Desde então, o erotismo em Mário de Andrade tem saído da zona cinzenta do silenciamento e recebido maior apreço, como atesta a edição de *Seleção erótica de Mário de Andrade* (2022), organizada por Eliane Robert Moraes. Sustentado pela teoria queer, o presente texto procura problematizar a recepção da carta, trabalhando com a hipótese de que a sexualidade em Mário de Andrade foi “sequestrada” pela esfera pública – no sentido técnico que o autor empresta ao termo. Inicia pela exposição da homofobia manifesta nos contemporâneos de Mário; aborda diretamente a carta e o contexto de sua recepção; propõe uma leitura de *Girassol da Madrugada* como estratégia poética de enunciação da sexualidade; e finaliza com a formulação da questão do sequestro a partir de um discurso de Paul B. Preciado para uma sociedade de psicanalistas.

Palavras-chave: Mário de Andrade; sexualidade; silenciamento; teoria queer.

Abstract: After decades of secrecy, in 2005, the *Comptroller General of Brazil* authorized the opening of a letter from Mário de Andrade to Manuel Bandeira, in which the author discusses his homosexuality. The reception ranged from expectations on the theme (Silviano Santiago), through institutional reluctance (*Casa de Rui Barbosa*), to the relativization of the issue (José Miguel Wisnik). Since then, eroticism in Mário de Andrade has emerged from the gray zone of silence and gained greater appreciation, as evidenced by the edition of *Seleção Erótica de Mário de Andrade* (2022), organized by Eliane Robert Moraes. Supported by queer theory, this text seeks to problematize the reception of the letter, working with the hypothesis that sexuality in Mário de Andrade was “kidnapped” by the public sphere – in the technical sense that the author lends to the



term. It begins by exposing the manifest homophobia in Mário's contemporaries; it directly addresses the letter and its reception context; it proposes furthermore a reading of Mário's poem *Girassol da Madrugada* as a poetic strategy for enunciating sexuality; and concludes by formulating the issue of "kidnapping" based on a discourse held by Paul B. Preciado for a society of psychoanalysts.

Keywords: Mário de Andrade; sexuality; silencing; queer theory.

1 Sobre críticos e touradas

Em 1938, a revista carioca *Diretrizes* publicou o artigo *Mário de Andrade e os rapazes*. O redator anônimo tentava equacionar a tensão entre as críticas de Mário de Andrade à falta de técnica de jovens escritores e a frustração com uma postura menos rebelde do autor de *Macunaíma* (1928) na década de 1930. Ao reclamar para o mestre modernista o protagonismo na luta cultural, o texto estabelece uma comparação: "Não se quer um Mário de Andrade – touro Ferdinando. O que se quer é um Mário de Andrade – Macunaíma" (*apud* Moraes, 2002, p. 151).

Bem recebida pela *Revista de Antropofagia*, a saga do herói sem caráter representava, entre outras coisas, ataque ao cristianismo e ao colonialismo europeu (Vergara, 2015, p. 101). Além disso, *Macunaíma* punha em cena uma personagem arrojada que, no imaginário brasileiro, sintetizava o "símbolo das peripécias sensualizadas" (Moraes, 2002, p. 151-152). O des-pudor, porém, contrastava com a atuação pública mais contida de Mário, atacada por ser, supostamente, passiva e afeminada. A apreciação positiva de *Macunaíma* constituía o reverso das piadas contra seu autor: ressentiam-se os críticos por entender que Mário tomava distância do projeto modernista ao se aproximar de Olavo Bilac e de Vicente de Carvalho, ao considerar favoravelmente autores menores e mesmo católicos, ao se colocar na posição de mestre de autores iniciantes e, sobretudo, ao reivindicar para si a imagem de líder (Vergara, 2015, p. 99). Curiosamente, uma década mais tarde, é dessa imagem que a crítica sente falta quando deixa escapar sua taurofobia.

Mais conhecidos são os insultos da *Revista de Antropofagia* dirigidos a Mário de Andrade no ano de 1929: "Boneca de Piche", "Miss Macunaíma", "Miss São Paulo", "Dona Maria", "a mais genuína representante da antropofagia feminina do Brasil" (*apud* Vergara, 2018, p. 51) – como também a afirmação de Oswald de Andrade de que Mário era "muito parecido pelas costas com Oscar Wilde" (Andrade, 1990, p. 124). Artigo anônimo da também carioca *Dom Casmurro* (1939) protesta contra a concepção de crítica que Mário defende como "nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática"; repete o expediente da década anterior, ao chamá-lo de "sub-Wilde mestiço", e o acusa de covardia e de uma "volta desesperada à torre de marfim" por fazer exigências meramente formais aos novos autores (*apud* Moraes, 2002, p. 151-152). Termina com uma cobrança bastante instrutiva sobre a mentalidade daquela crítica: "um sujeito da importância e da projeção desse escritor não tinha direito a essa atitude" (*apud* Moraes, 2002, p. 152).

A não ser pelo que sua aparência e esperada (ou exigida) brutalidade provocam nos outros à revelia de sua vontade, o touro Ferdinando jamais foi temível. Baseado no livro infan-

til *The Story of Ferdinand* (1936) de Munro Leaf, o curta-metragem de animação *Ferdinando, o touro* (1938), produzido por Walt Disney, conta a história de um novilho dócil e delicado que, diferentemente dos outros bezerros correndo às cabeçadas, gostava de passar os dias sozinho à sombra das árvores, cheirando flores. Ferdinando cresce e se torna um touro grande e forte, mas dócil. Todos os touros queriam ferozmente participar das touradas em Madri, mas não Ferdinando. Aparecem homens em busca do maior e mais forte touro para lutar em uma tourada, os touros correm e lutam bravamente para impressioná-los. Como Ferdinando não se importava, segue ao lugar favorito para descansar e cheirar as flores. Sem perceber, senta-se em uma abelha: a dor da ferroada o faz disparar veloz, bufar e atropelar tudo pela frente, destruindo muros e árvores. Os homens se encantam com sua força bruta e o levam para Madri. Na praça de touros, entra o matador. Em seguida, abrem-se as portas para Ferdinando, a “fera”, e todos, inclusive o matador, paralisam de medo. Além da muleta, o toureiro segura um ramalhete de flores. Quando Ferdinando as vê, corre para o centro da arena, todos se apavoram com a carreira, inclusive o toureiro que deixa cair as flores e foge. Ferdinando senta calmamente e as cheira. Irado, o matador vai até Ferdinando e o provoca: “Vamos! Lute! O que há com você? Seja feroz!” Ferdinando não reage, apenas cheira as flores. O matador segue furioso, quebra a espada, arranca os próprios cabelos, implora a Ferdinando: “Por favor! Faça alguma coisa! Ataque-me! Venha contra mim!” – e abre o peito tatuado com uma margarida. O touro lambe deliciosamente o peito do matador, que chora de raiva. Depois disso, levam o “feroz” Ferdinando para casa: “Até onde sabemos”, diz o narrador, “ele ainda está lá sentado, debaixo do seu sobreiro favorito, cheirando as flores, quietinho. E ele é muito feliz!” (Rickard, 1938)¹ Na recente versão em longa-metragem da *Blue Sky Studios*, Ferdinando diz ao cão, seu amigo: “Paco! Eles acham que *eu* sou a fera!” (Saldanha, 2017)

O crítico anônimo de *Diretrizes* seguramente não capta o que pode anunciar de relance a defasagem entre os anseios históricos do toureiro pela demonstração de virilidade (sua e do touro), e a calma de Ferdinando. A felicidade de Ferdinando é convertida em feminilidade, inversão, ao gosto dos “homens” de ontem e de hoje. Um amigo escreve para Mário em agosto de 1939: “Não vi o filme, mas soube que o touro é veado na fita” (Moraes, 2002, p. 152). Talvez interesse perguntar o que diz *Mário de Andrade e os rapazes* quando tem por alvo o Mário que supostamente alicia os moços e se descola da via aberta como “rebelado” da Semana de 22, embora mire sua sexualidade? Exige o que o matador quer de Ferdinando? “Seja feroz!”, “Seja Macunaíma!”, “Seja homem!” Há em Mário algo da dimensão monstruosa de um touro dócil que os críticos querem agarrar à unha, mas não conseguem porque a brutalidade é o pressuposto, e sua falta, o fracasso? Talvez a demanda por uma coerência seja justamente o constitutivo cruel das injunções discursivas que rechaçam a dissidência de um sujeito que até se ressentia da virulência dos chistes grosseiros, como aconteceu na ruptura com Oswald, mas que responde às críticas desde o plano de uma tarefa difícil que, passados os intensos anos 1920, significava lidar com a própria rebeldia justamente do ponto de vista do aprimoramento das formas – tarefa que via bem resolvida na *sabença* de Tarsila do Amaral (Santiago, 2013, p. 90-91). Mas é razoável crer que isso tudo parecesse purismo a uma geração de sujeitos masculinos que não conseguem formular uma única crítica sem arrastar insidiosamente a sexualidade.

Desde muito cedo, os ataques homofóbicos a Mário de Andrade discrepam de sua docilidade taurina, temperada com uma preferência pelas flores ao florete. A reação desar-

¹ Disponível em https://youtu.be/9cdeDgb_XOY?si=O8NKNSsPy1aU2hJN

mada, como se sabe, converte-se em ironia. Em carta de 30 de maio de 1923 a Sérgio Milliet, ele comenta sobre um crítico anônimo:

chamou-me duma porção de ‘cretinos’, ‘cabotinos’, a lenga-lenga habitual e terminava dizendo-me pederasta! Já sabia da reputação. Não me surpreendeu. Será a celebridade que se aproxima? Eis-me elevado à turva e apetitosa dúvida que doira a reputação de Rimbaud, Verlaine, Shakespeare, Miguel Anjo, Da Vinci... (apud Duarte, 2022, p. 421)

O chiste ligeiro contrasta com a violência manifesta da *Revista de Antropofagia*, como se o touro lambesse o peito do matador que implora o combate. Mas a ironia não diminui o clima hostil que forçava Mário ao recato. Seu *exílio* na Lapa carioca, no final dos anos 1930, aparentemente não significou uma maior liberdade sexual do que em São Paulo (Green, 2019, p. 158), embora relate-se que ele teria dito não existir “música mais bonita do que o ruído do cinto de um fuzileiro naval batendo na cadeira de um quarto de hotel da praça Mauá” (Trevisan, 2018, p. 248). Se olharmos a obra, porém, é possível considerar a prosa de *Frederico Paciência* (escrito em 1924 e publicado postumamente em 1947) como expressão de uma ambivalência sentida pelo próprio Mário, pois o alívio do protagonista com a dissolução da amizade com Frederico Paciência sugere, por um lado, uma saída melancólica em que é mais fácil reprimir a sexualidade do que manifestar abertamente seus desejos (Green, 2019, p. 298). O protagonista Juca se “obrigava a uma elevação constante de pensamento” diante das confissões de Frederico Paciência “maravilhoso, sujo do futebol, suado, corado, derramando vida” (Andrade, 2017, p. 95-96). Uma elevação que, por outro lado, arrefece o corpo e redundando em superioridade irônica, sublimada, fingida – uma mentira sádica que faz do brutalmente ingênuo Frederico Paciência um brinquedo nas mãos cinicamente habilidosas de Juca:

Acabei mentindo duma vez. Veio aquele prazer de me transportar para dentro do romance, e tudo foi se realizando de bom senso discreto, pra que a mentira não transparecesse, e onde a coisa mais bonita era minha alma” – alma “que precisei me dar, pra que pudéssemos nos amar com franqueza. (Andrade, 2017, p. 97)

Entre os poemas nos quais o homoerotismo transparece, ora mais, ora menos velado, *Cabo Machado*, incluído em *Losango Cáqui* (1924), captura engenhosamente a investida posterior de Oswald, que se vale do pseudônimo Cabo Machado, no artigo *Os três sargentos*, para atacar Mário (Vergara, 2015, p. 116). Diz o poema que “Cabo Machado é delicado, gentil. / Educação francesa measureira. / Cabo Machado é doce que nem mel / E polido que nem manga-rosa. / Mas traz unhas bem tratadas / Mãos transparentes frias, / Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz” (Andrade, 2005, p. 144). Destoa, entretanto, o comentário de Oswald Costa (sob o pseudônimo Tamandaré), ao mesmo tempo que seu tom herético ergue, em 1929, aquela exigência que retornará em *Mário e os rapazes* (1938): “Não gostei, porém, das amarguras que Mario pôz no seu mingau. Mingau não queremos, Mario. Queremos amor. Aquele amor gostosíssimo que voce botou nas estrofes de *Cabo Machado*. Mas sem o incenso do côro de Santa Efigenia. Com a pimenta de *Macunaíma*, com que você queimou os beiços gulosos da Santa Madre Igreja” (apud Vergara, 2015, p. 102).

2 Uma carta

Os críticos ansiavam ardentemente por *Macunaíma* e desprezavam o amável *Ferdinando*; em seguida, na constituição de um cânone operado por marcadores socialmente bem-informados do ponto de vista do gênero e da sexualidade, isolou-se a performance afeminada de Mário de seu papel de maior escritor modernista do Brasil, para o qual espera-se um “homem” – especialmente quando é erguida uma pretensão de indiferença pela “vida privada” na qual a sexualidade é sepultada. Isso não ocorreu sem efeitos para o que Silviano Santiago chamaria de “conspiração de pudor” a envelopar sua correspondência. Uma parte do epistolário ficou lacrada por cláusula testamentária, autorizada a abertura somente cinquenta anos após a morte do autor. Mesmo depois de aberta, vinculou-se a publicização à permissão expressa dos familiares. Entre os documentos retidos, havia rumores de existir uma carta em que Mário supostamente confessava a Manuel Bandeira seus casos amorosos. A edição de parte proibida da correspondência com Bandeira pela *Edusp* (2001) não trazia a tal carta misteriosa.

Em junho de 2015, a *Controladoria Geral da União* acolheu pedido de Marcelo Bortoloti para que a *Fundação Casa de Rui Barbosa* disponibilizasse a íntegra da carta, datada de 07 de abril de 1928, com o trecho tão esperado:

Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. Mas em que podia ajuntar em grandeza ou milhória pra nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagero que há nessas contínuas conversas sociais? (Andrade, 1928, p. 3)

A imprensa justapôs à revelação algumas “divergências com Oswald de Andrade” e enfatizou as reservas de Mário, de sua família e da *Casa de Rui Barbosa*, presidida à época por Lia Calabre, que assim interpretou o teor da carta: “é um questionamento atual da invasão de privacidade e da necessidade de se justificar a cada passo que se dá” (*apud* Boeckel, 2015, n.p.). Ao citar o trecho liberado, a reportagem omite a primeira frase em que Mário diz não desmentir o falatório e inicia pelo questionamento da utilidade do assunto. Parece não valer a pena desmentir, simplesmente porque não há o que desmentir. A omissão induz a equívoco quando reforça a interdição do discurso pela afirmação de que Mário apenas “cita ‘tão falada homossexualidade’ em carta proibida” – como se fosse para evitar ouvir diretamente de sua boca: “você sabe que não desminto o que se fala” – ao mesmo tempo que a ideia de proibição discursiva medeia um erotismo pecaminoso. A frase completa é reproduzida por Bortoloti (2015), na *Revista Época*.

Mário protesta contra a exploração de sua vida: “em toda vida tem duas vidas, a social e a particular, na particular isso só interessa a mim e na social você não conseguia evitar a socialização absolutamente desprezível duma verdade inicial” (Andrade, 1928, p. 3). A revelação discreta não é motivada por recalque: “os sequestros num caso como êste onde o físico que é burro e nunca se esconde entra em linha de conta como argumento decisivo, os sequestros são impossíveis” (Andrade, 1928, p. 4).² O “físico burro” de Mário é possivelmente o signo

² “Sequestro” é a tradução que Mário faz da palavra *refoulement* (repressão ou recalque), retirada de uma tradução francesa dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Freud. Cf. nota xv da transcrição de Jorge Vergara (Andrade, 1928, p. 7-8). Cf. também Moraes (2022, p. 46).

evidente que impede o recalque, e ele o sabe ao formular com uma clareza e “sinceridade absoluta” que o incontornável de sua posição só encontra algum reparo na separação entre vida pública e privada. Sobre esta última, ele acrescenta:

Mas si agora toco neste assunto em que me porto com absoluta e elegante discrição social, tão absoluta que sou incapaz de convidar um companheiro daqui, a sair sozinho comigo na rua (veja como eu tenho a minha vida mais regulada que máquina de precisão) e si saio com alguém é porque esse alguém me convida, si toco no assunto é porque se poderia tirar dele um argumento pra explicar minhas amizades platônicas, só minhas. (Andrade, 1928, p. 4)

O assunto é tocado de uma maneira em que se percebe o quanto ele exige, além de privacidade (e um amigo como Bandeira), uma “vida mais regulada” do que uma máquina – qualquer que fosse em 1928, mas uma tal que afere precisamente os seus números e resultados. Ora, essa vida segue regulada pelo silenciamento da questão da sexualidade de Mário nos discursos, sobretudo no fechamento de sua correspondência – e 2015, com a provocação oficial de Bortoloti, é um sintoma disso. Nesta carta a Bandeira, como no caso *Cabo Machado* com Oswald, mais uma vez Mário como que antecipa as linhas de recepção do incômodo gerado pela sua dissidência enquanto corpo inscrito num regime de normatização do gênero e da sexualidade. O argumento da cisão da vida em pública e privada encontra eco no ano de 2015, e a pergunta a respeito do autor e da pessoa parece ser a questão a respeito de qual Mário é permitido falar. Pressupõe que o inarticulado da sexualidade pode dizer “do” Mário (sujeito privado evocado pelo prenome na forma coloquialmente íntima), mas não “de” Mário de Andrade (sujeito público associado à função de autoria); nós, seus leitores, estamos privados de uma sexualidade como tema que, aliás, por não interessar *publicamente*, nada diz do autor – embora dela muito se falasse *publicamente* e, agora sabemos, sem que o Mário quisesse desmentir. Na contramão dessa via, Silvano Santiago:

A carta era um documento praticamente mítico. Não há novidade, porque a questão era sabida, meio consensual, mas sua não-revelação atrapalhava a compreensão da obra de Mário de Andrade e de sua figura intelectual. Agora há um extenso trabalho pela frente, que é tratar daquela que eu julgo ser a grande questão libertária do novo milênio: a sexualidade. A grande questão a ser estudada hoje, em Mário, é essa. [...] Acho que houve uma *conspiração do pudor* em não revelar a íntegra da carta [...]. (*apud* Ritto, 2015, n.p., grifo próprio)

Mas não há conspiração sem o desvio do assunto principal a respeito da correspondência de Mário de Andrade, homenageado na *Festa Literária Internacional de Paraty*, a FLIP, de 2015. Na conferência de encerramento, José Miguel Wisnik analisou a carta “sequestrada” como “um comentário sobre a vida sexual em tempos de miséria, nos quais a pessoa não pode ser nada senão o que já foi formatado” (*apud* Meireles, 2015, n.p.). O conferencista considerava que “o segredo do mulato é mais importante do que o segredo do gay. E ele está ligado a duas figuras centrais da cultura brasileira, Mário de Andrade e Machado de Assis” (*apud* Meireles, 2015, n.p.). Wisnik apresenta as razões para privilegiar uma análise pelo viés racial. A família de Mário surge de um casamento improvável entre um homem da elite (governador de Goiás) e uma mulher negra, filha de lavadeira. O casamento

se dá cercado desses tabus brasileiros, como a mestiçagem, e a família de Mário estampa, antes de ele nascer, este segredo brasileiro. [...] Na família, Mário é a figura que traz à tona tudo que não está expresso. Ele é mulato, feio, grande, de rosto comprido. E ao mesmo tempo estranho, amalucado para os padrões familiares. Como se tudo que a família cala viesse à tona. (*apud* Meireles, 2015, n.p.)

Marcadores sociais de raça e sexualidade são convertidos por Wisnik em “segredos”. Mas todos sabem que a racialidade não é filha mais ou menos predileta dos segredos de família: além das questões de gênero, há a sexualidade trancafiada, asfixiada nos arquivos. Para situar a alegada estratificação dos “segredos”, cabe lembrar que o silenciamento da sexualidade sempre esteve na linha de frente das análises ensaísticas volatilizadas que jamais poderiam conceber a concretude de uma análise interseccional para além de modismo, embora hoje experimentem a preciosa ferramenta sistematizada por Kimberle Crenshaw e Patricia Hill Collins. O cânone, ainda assim, parece ser a inelutável disputa de uma certa crítica literária, como sua tábua de salvação. Com a mão nela, tão frágil diante das vastas derivas, é que se construiu a imagem do autor do modernismo brasileiro. Para considerar a coisa de modo generoso, a contraparte disso também transparece na enviesada economia categorial de Wisnik: o “mulato” e o “gay”. É inegável que a negritude de Machado e de Mário figure como marcador central de análise, também em função de seu silenciamento; em perspectiva interseccional, porém, tal coisa paradoxalmente torna mais relevante a sexualidade, sobre a qual, embora falada, repousa o que Jonathan Silin, Eve Sedgwick e Shoshana Felman definiam, lá nos anos 1990, como “nossa paixão pela ignorância: o desejo de não saber aquilo que já sabemos, o trabalho apaixonado da negação e da denegação” (*apud* Britzman, 2019, p. 90). Wisnik encaminha a questão da seguinte forma:

O que Mário está dizendo é que, se isso é assumido publicamente, naquele momento não pode virar nada além de fofoca. Porque, na verdade, a vida sexual é um enigma. Em algum lugar, Lacan diz que ninguém sabe a vida sexual de ninguém, o resto é fofoca. O sexo é esse impenetrável, esse irreduzível. (*apud* Meireles, 2015, n.p.)

Vale a pena demorar um pouco mais nas ovacionadas palavras do ensaísta:

Ele [Mário] está dizendo: o meu corpo diz a minha pansexualidade irreduzível. O meu corpo diz a minha sexualidade monstruosa. E sobre isto eu nada poderia fazer, mesmo que equacione todos os aspectos, de modo a lidar com isso. Essa carta revela o inesperado, porque não revela episódios e anedotas, mas o essencial. (*apud* Meireles, 2015, n.p.)

Mas o inesperado essencial também se abre à curiosidade,³ e ele é precisamente a articulação desse “impenetrável” do sexo na linguagem ou do que “permanece inarticulado na sexualidade” (Butler, 2022, p. 149). Pois, se raça e gênero podem ser evidentes, a sexualidade é questionavelmente atribuída a partir de performance corporal e de “fofocas” – então precisa ou pode ser enunciada. Mário *confessa* ao sensível amigo Manuel Bandeira, ele *enuncia* aquilo que se depreendeu socialmente e de que também sabemos por meio da brutalidade

³ Vale lembrar a “advertência” de *Losango Cáqui* (1924): “Eis o que é, o que imagino será toda minha obra: uma curiosidade em via de satisfação” (Andrade, 2005, p. 121).

dos críticos, edulcorada por exigências programáticas ao autor. Mas o esperado da carta no registro da fofoca talvez fosse, aponta Wisnik, a revelação de quem seria o “amor homoiótico tão bem expresso” no poema *O Girassol da Madrugada* (1931). Como não se trata de reduzir a problemática a saber a identidade de R.G. a quem o poema é dedicado, a carta sequestrada deve frustrar – mas talvez seja necessário levar a fofoca a sério. A articulação da dedicatória com a carta e o teor do poema exigem colocar em primeiro plano a sexualidade como aquilo que abre questão em Mário de Andrade.

3 Um poema

A aguardada confissão de Mário deixa uma fresta para arejar sua poética abafada por sobreposições de uma canonização literária. Em sua *poiésis*, divisamos o borrimento das fronteiras entre sexualidade e análise literária. A leitura de Leandro Pasini fornece alguns elementos para essa articulação. O intérprete analisa *O Girassol da Madrugada* no registro de um “amor realizado” (Pasini, 2011, pp. 141-161), o que é tanto mais instigante em face dos amores passados em revista, na parte V do poema, e identificáveis na obra de Mário: *Losango cáqui*, *Poemas da Negra* e *Tempo da Maria*. O primeiro amor, a “moça donzela”, é ofuscado por “afetos” de “exercícios militares” e pelo Cabo Machado (“Ela devia estar aqui / Com os seus cabelos... / Com o seu ‘bom-dia’... / Com a sua vaidade. / Com as suas mãos lentas”) num tempo presente de “Broadway de gigolôs, boxistas e pansexualidade” (Andrade, 2005, p. 137, p. 140-141, p. 155, p. 157); o segundo intercala momentos de “físico amor” e “silêncio (dos mangues / nosso)” (Andrade, 2005, p. 247-252); o terceiro é o amor impossível por uma mulher casada e virtuosa (“Te amo!... Que bonita que ela é!... / Infelizmente / O meu caso não tem futuro, / Ai, Maria do perfil duro,” Andrade, 2005, p. 230); finalmente o quarto é o destinatário de uma relação secreta. *Girassol da Madrugada* é composto por uma solidão suave:

De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uiaras
Te olho como se deve olhar, contemplação,
E a lâmina que a luz tauria de indolências
É toda esplendor de ti, riso escolhido no céu. (versos 1-4)

Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz
Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu,
Carne que é flor de girassol! sombra de anil!
Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril
Em que se espalha o teu sinal, suave, perpetuamente. (versos 5-9)
(Andrade, 2005, p. 337-341)

O poeta olha para o amor contemplado desde o alegre riso musical das uiaras (mães-d’água e sereias), o amor-riso escolhido no céu que resplandece na lâmina incrustada, douradamente enfeitada (tauxiada) de indolências. Nesse olhar que concede o que é do amor-carne (flor de girassol), há um protesto contra o pudor humanizante que não deixa o amor exposto ao olhar que encontra em si os sinais suaves e espalhados desse sentimento. Há um jogo de olhar, de desnudamento luminoso que acontece na madrugada. O poema almeja por uma ampliação do processo no tempo (“perpetuamente”, v.9), cuja dinâmica é de uma “série de espelhamentos e indiferenciações, de finas implicações poéticas e sexuais” (Pasini, 2011, p.

152). Dessa indistinção resultaria uma realização amorosa que teria o ápice não no gozo do corpo, mas no “espelhamento das almas” (Pasini, 2011, p. 153):

porquanto o caminho foi longo,
Abrindo o nosso passo através dos espelhos maduros. (versos 12-13)

Há, nesse caminho, uma recusa dos “gestos traiçoeiros” (v.10) do amor como luta, em favor da paz de uma rarefação em que o corpo amado se desfaz e silencia:

Você não diz, porém o vosso corpo está delindo no ar, (verso 14)

A “sublimação incorpórea” (Pasini, 2011, p. 154) junto ao silêncio (“você não diz”) do corpo “delindo” (de *delir*, dissolver, desaparecer, extinguir-se) é a cena adequada ao olhar “como se deve” (v. 2), sem que a palavra pese na caminhada para o belo desfazimento que conjuga a violência do ato e a leveza atenuada pelo som do gerúndio “de-lindo”. Apesar da ascensão leve, algo ainda pesa para o poeta que não abandonará “jamais de-noite as [tuas] carícias” (v. 29), que será assaltado com seu amor pelas “malícias da poeira / Em que o sol charpeará torvelins uniformes” (v. 31-32). O que pesa à noite é a própria “Divindade” que “muito naturalmente virá. /Agressiva Ela virá sentar em nosso teto, / E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças, De-noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor” (Andrade, 2005, p. 340). Os entrecruzamentos entre polimorfia e maturação ecoam a enunciação de uma panssexualidade que Mário assume para si como uma “assombrosa, quase absurda, o Paulo Prado já chamou de ‘monstruosa’ sensualidade” (*apud* Pasini, 2011, p. 156),⁴ e ela encontra expressão em *Girassol da Madrugada*, precisamente no tratamento formal da linguagem que dissolve o peso das injunções discursivas que constroem o autor.

A dessexualização no espelhamento das almas desencadeia, no poema, o processo em que a relevância da sexualidade de Mário confronta o enquadramento negativo da questão em público. A cisão da vida em duas (social e particular) encontra sobrevida no episódio recente da carta porque o modo conservador de encarar a articulação pública da sexualidade envelheceu mal. Como se dissessem: não é a vontade de Mário, não é da nossa conta! Ao que reage a voz da dissidência: o que é da nossa conta não se pode obnubilar pela captura de uma suposta vontade do autor; a questão não pode ser “sequestrada”. Cabe desfazer o enquadramento que divide Mário em dois, afinal seu manejo poético é a prova de que não foi sem consequências a exploração homofóbica de sua vida, que é o lugar comum concreto de que somos herdeiros enquanto sujeitos *queer* localizados.

Em *Girassol da Madrugada*, há uma imagem que nos leva ao sentido de uma articulação linguageira do “impenetrável do sexo”:

Os trens-de-ferro estão longe, as florestas e as bonitas cidades,
Não há senão Narciso entre nós dois, lagoa,
Já se perdeu saciado o desperdício das uíaras,
Há só meu êxtase pousando devagar sobre você. (versos 48-51)

⁴ Carta a Oneyda Alvarenga, de 14 de setembro de 1940.

Ôh que pureza sem impaciência nos calma
Numa fragrância imaterial, enquanto os dois corpos se agradam,
Impossíveis que nem a morte e os bons princípios.
Que silêncio caiu sobre a vossa paisagem de excesso dourado!
Nem beijo, nem brisa... Só, no antro da noite, a insônia apaixonada
Em que a paz interior brinca de ser tristeza. (versos 52-57)

Os amantes estão isolados de tudo que os pudesse sujeitar (trens, florestas, cidades); entre ambos (o eu e a lagoa) há apenas Narciso e a identificação do olhar (ver-a-si-mesmo) no outro, também sem o risco da sujeição ao passado (“já se perdeu o desperdício das uíaras”, v.50), num transporte para fora de si (“êxtase”, v.51) que pousa devagar sobre o outro; e como o transportado é absorvido num olhar que afasta o sensível e se aproxima vagarosamente do amado, a imagem de Narciso não se torna disforme pelo toque da superfície da água, porque o êxtase é uma “fragrância imaterial” simultânea aos “corpos” que “se agradam” (v.53). Há uma melancolia fingida (paz que brinca de tristeza), pois o êxtase rarefeito paira “perpetuamente” (v.9) sobre si mesmo, como Narciso sobre o reflexo.

Não é difícil perceber uma prática *queer* autoconsciente a respeito do que Mário não “sequestra” de seu “físico burro”. O impenetrável inarticulado da sexualidade transposto à linguagem poética está no dizer silencioso, na força suave de um olhar que não devora e nem penetra seu objeto de amor, e naquilo que “o poema busca exprimir com palavras” e “que se alcança pelo silêncio” (Pasini, 2011, p. 159). A confissão tardiamente revelada de Mário a Bandeira fura a bolha de pudor e resgata uma verdade sobre o que não podia falar, ao mesmo tempo que sua poesia também conspira, mas em favor da sensualidade monstruosa com a qual nos seduz à luz das carícias dos amantes na madrugada. As duas coisas se encontram maravilhosamente no tempo em que a sexualidade emerge liberada como a grande questão de Mário de Andrade, o poeta itinerante (Candido, 1990) com a corporeidade que flana na *Louvação da Tarde*, o “pé esquecido no acelerador” ao “doce respirar do forde” (Andrade, 2005, p. 237), enquanto seus matadores orgulhosamente feridos se retiram da arena.

4 Sobre o que faz uma questão sequestrada

Embora “a vida sexual em tempos de miséria” e o enquadramento no “que já foi formado” pareçam traduzir não apenas os anos 1920 e 1930 brasileiros, como também a atmosfera de mal-estar com a questão em 2015, tais coisas figuram como microssintomas no quadro geral da diferença sexual enquanto epistemologia política do corpo. Mas talvez o ponto revele mais o estado de miséria das questões discursivamente autorizadas diante da performance corporal de Mário, como aquilo que desestabiliza os esquemas dominantes de inteligibilidade cultural.⁵ Quando Paul B. Preciado proferiu um discurso na Escola da Causa Freudiana, em 2019, a reação foi do silêncio, passando por palmas e vaias, rompendo invariavelmente em riso desconfortável frente à nada miserável questão sobre se ali haveria algum ou alguma

⁵ A pesquisa recente de Mário de Andrade corrobora a existência de um tabu (masculino, sem dúvida) a respeito do lugar que o sexo ocupa em sua obra (Orlandi, 2022; Moraes, 2022). Não por acaso, o trabalho que resultou no volume *Seleção erótica de Mário de Andrade* (2022) foi realizado por três mulheres: Eliane Robert Moraes, Aline Novais de Almeida e Marina Damasceno de Sá.

psicanalista homossexual, trans ou de gênero não binário. Ao propor outra questão menos miserável ainda, a de saber qual a responsabilidade da psicanálise com a transformação em curso da epistemologia binária vigente, Preciado ouviu da tribuna risadas e insultos, entre os quais um impropério pouco sutil que não ficou sem aplausos: “Não deveríamos permitir que ele falasse, ele é Hitler” (Preciado, 2022, p. 9). A fala de Preciado foi filmada por celulares (havia cerca de 3500 psicanalistas no *Palais de Congrès*, em Paris), e seus trechos recortados foram replicados em diversas línguas nas mídias digitais. No ano seguinte, ele publica o texto integralmente, do qual diz ter lido apenas um quarto para aquela assembleia.

É possível encontrar registros simpáticos ao discurso de Preciado, e em geral fica a impressão de que o mal-estar envolto em risos nervosos parecia menos belicoso do que relatado na versão publicada. Em um deles,⁶ podemos situar o quarto de texto de *Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas* (2020) entre trechos da apresentação inicial e as demais partes em que Preciado aborda a diferença sexual como epistemologia política do corpo, sua crise e as possibilidades de uma nova epistemologia. Tais pontos essenciais do texto, encarado como manifesto em vez de “conversação” (Ansermet e Meseguer, 2020), foram bem desenvolvidos na ocasião: em primeiro lugar, Preciado afirmava que a epistemologia política do corpo é histórica e mutante, de modo que o regime da diferença sexual, pressuposto pela psicanálise, não é natural nem simbólico (Preciado, 2022, pp. 49-63); em segundo, que a epistemologia binária está em crise desde os anos 1940, tanto em função dos movimentos das minorias dissidentes quanto pelos novos dados científicos que tornaram problemática a atribuição binária do sexo (Preciado, 2022, p. 65-75); em terceiro, por fim, que o abalo profundo da epistemologia binária, como espécie de nova revolução copernicana, cederá espaço a uma outra epistemologia, para a qual a questão decisiva (não só, mas também da psicanálise) será a da responsabilidade com um processo coletivo crítico e inventivo que “permita a redistribuição da soberania e o reconhecimento de outras formas de subjetividade política” (Preciado, 2022, p. 85).

A respeito dos dois momentos em que a intervenção produziu desconforto difuso, certamente a localização do simbólico é a que mais incomoda à psicanálise em perspectiva teórica. Em geral, vale como regra para o discurso psicanalítico aquilo que Judith Butler destaca, ao comentar *Antígona*, enquanto “separação da esfera idealizada do parentesco, o simbólico, da esfera do social” (Butler, 2000, p. 3) – como se outros arranjos sociais e de gênero fossem algo de intratável psicanaliticamente. François Ansermet, encarregado da mediação, mordeu a isca com a afirmação de que “o cursor do simbólico corre mais rápido do que nós”, contra-argumentando, nessa linha, que isto “não significa dizer que há uma crise do simbólico, que ‘tudo levanta acampamento’, o Pai, o Édipo etc., mas, pelo contrário, que se trata de viver nesta nova dimensão” (Ansermet e Meseguer, 2020, n.p.). “Mesmo que tudo levante acampamento!”, interrompeu Preciado para dizer que concordava, mas que Ansermet queria corrigir algo a todo custo. Ansermet logo desvia o foco da questão: para ele e para a audiência, a psicanálise seria uma prática de invenção que converge com as exigências do “manifesto” de Preciado. Nessa contemporização trivial para sujeitos sentados na norma, deve valer, de modo reverso, o “tanto pior para os fatos” de Hegel, embora os monstros ainda estejam aí a serem escrutinados, assujeitados, patologizados, conformados pelo discurso, exterminados física e epistemicamente, regulados como máquina, mesmo que seus “corpos outrora

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bSBlxJH-8no&t=32s>

monstruosos produzidos pelo regime patriarco-colonial da diferença sexual” hoje falem e produzam “saber sobre si mesmos” (Preciado, 2022, p. 85). E é aqui que também se insere o “problema” Mário de Andrade, cuja *sabença* é enquadrada no seio de uma história familiar que também pode capturar o discurso sobre sua racialidade; história dentro da qual ninguém sabe da sexualidade de ninguém. Mas também é assim que sua pansexualidade assombrosa, “quase absurda”, sua “monstruosa sensualidade” nos fala desde uma poética como linha de fuga para os “sequestros” da questão.

O segundo ponto, que incomoda menos, mas não tanto, é o *pendant* da recalcitrância a respeito da carta de Mário de Andrade. Preciado dispara francamente:

Não me digam que a instituição psicanalítica não considerou a homossexualidade um desvio em relação à norma: como explicar, de outro modo, que até muito pouco tempo atrás não houvesse psicanalistas que se identificassem publicamente como homossexuais? Pergunto: quantos se definem, hoje, aqui, nesta sala, publicamente, como psicanalistas e homossexuais?” (Preciado, 2022, p. 58)

Silêncio, novamente risos nervosos, vaias e palmas. Na versão publicada: “Vocês ficam em silêncio? Ninguém diz nada? Pânico na sala. Terror epistêmico no divã” (Preciado, 2022, p. 58). Em seguida, Preciado formula de modo cristalino a pergunta que se presta também para o episódio da carta de Mário:

Não quero forçar o desvelamento de posições subjetivas privadas, mas o reconhecimento de uma posição de enunciação política em um regime de poder heteropatriarcal colonial. Ao contrário do que pensa a psicanálise, [...] acredito que a heterossexualidade seja [...] um regime político que reduz a totalidade do corpo humano vivo e sua energia psíquica a seu potencial reprodutor, uma posição de poder discursiva e institucional. O psicanalista é epistemológica e politicamente um corpo binário e heterossexual... até que se prove o contrário. (Preciado, 2022, p. 58-59)

O pedido de Marcelo Bortoloti à CGU parece ter soado como a pergunta de Preciado aos psicanalistas lacanianos. Se aqui os risos estão preocupados em manter algo como um simbólico inalcançável em sua velocidade, a reação que lá reacendia a divisão entre o que é público e privado – amparada pela carta como se fosse prova de uma vontade (a do autor, a da família e a da instituição) – é o índice de um desentendimento da questão, que leva ao sequestro. Pois, assim como Preciado não está forçando ninguém a sair do armário (mas se sair, tanto melhor), também a revelação da carta não é um pedido para que se abram todos os arquivos com o fito de saber quem é sujeito desta ou daquela identidade sexual, como se a mera possibilidade fosse o desestabilizador das relações entre a instituição família (heteropatriarcal) e as demais instituições (inclusive a do autor), conforme ilumina a então presidenta da *Casa de Rui Barbosa*:

Deixar de expor um conteúdo a pedido do próprio dono não é censura. Estamos falando de documentos privados. A decisão de revelar ou não tem de ser da família. [...] Se não pudermos atender aos pedidos das famílias no momento da doação, para onde irão esses documentos tão importantes? Podem acabar se perdendo. (*apud* Ritto, 2015, n.p.)

Ao relativizar a sexualidade de Mário, a leitura mais refinada de Wisnik também é vítima dessa confusão, porém fisgada pelo jargão psicanalítico que mantém a instituição familiar nos arcanos do simbólico. Mas, voltando ao que diz Preciado, o que aqui se pergunta às instituições e à teoria literária é se também estão dispostas a reconhecer uma posição de enunciação política em um regime de poder heteropatriarcal colonial. E mais: se a teoria literária terá parte nisto que Preciado descreve como nova revolução copernicana após o abalo da epistemologia binária. Talvez levar a sério a sexualidade de Mário seja um caminho para decidir sobre a última questão. Sobre a primeira, vale experimentar a hipótese de que Mário esteve em uma posição de enunciação na qual seu erotismo e sua feminilidade são questões políticas primordiais.

Em carta a José Osório de Oliveira (1 ago. 1934), ele questiona: “Há no meu ser uma feminilidade essencial que me dá um poder extraordinário de adaptação. Será mesmo feminilidade, passividade, ou antes volúpia incessante, quase monstruosa?” (Andrade, 2022, p. 294) Na oscilação entre uma performance de gênero e de sexualidade, talvez tenhamos mais a aprender com o touro Ferdinando sobre Macunaíma.

Referências

ANDRADE, M. *Contos novos*. Barueri: Novo Século, 2017.

ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio, Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, M. *S. Paulo, 7-IV-28*. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 07/04/1928. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Transcrição e notas de Jorge Vergara, 2021.

ANDRADE, M. *Seleção erótica de Mário de Andrade*. Org. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ANDRADE, O. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Globo, 1990.

ANSERMET, F. e MESEGUER, O. Entrevista con Paul B. Preciado & coda. In: *Lacan Quotidien*, nº 868, segunda-feira, 10 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.eol.org.ar/biblioteca/lacancotidiano/LC-cero-868.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BOECKEL, C. Mário de Andrade cita ‘tão falada homossexualidade’ em carta proibida. *G1*, jun. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/06/mario-de-andrade-cita-tao-falada-homossexualidade-em-carta-proibida.html>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BORTOLOTTI, M. A carta em que Mário de Andrade fala de sua homossexualidade. *Revista Época*, jun. 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-mario-de-andrade-fala-de-sua-homossexualidade.html>. Acesso em: 03 jun. 2024.

BRITZMAN, D. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, G. L. (org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 83-112.

BUTLER, J. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BUTLER, J. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York/Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2000.

- CANDIDO, A. O poeta itinerante. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 4, p. 157–168, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i4, p. 157-168.
- DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2022, p. 419-421. E-book Kindle.
- GREEN, J. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2019.
- MEIRELES, M. 'O sexo é impenetrável', diz José Miguel Wisnik sobre carta secreta de Mário de Andrade. *O Globo*, jul. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-sexo-impene-travel-diz-jose-miguel-wisnik-sobre-carta-secreta-de-mario-de-andrade-16669462>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- MORAES, M. A. "*Orgulho de jamais aconselhar*": A epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico, 2002. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- ORLANDI, A. P. "O erótico na obra de Mário de Andrade". In: *Pesquisa Fapesp*, ed. 322, dez. 2022. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-erotico-na-obra-de-mario-de-andrade/>. Acesso em: 03 jun. 2024.
- PASINI, L. *A apreensão do desconcerto*: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PRECIADO, P. B. *Eu sou o monstro que vos fala*: Relatório para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- RICKARD, D. *Ferdinand the bull*. Walt Disney Productions, 1938. Disponível em: https://youtu.be/9cde-Dgb_XOY?si=O8NKNSsPy1aUzhjN. Acesso em: 04 jan. 2024.
- RITTO, C. et. al. Carta de Mário de Andrade rompe 'conspiração do pudor'. *Revista Veja*, jun. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/carta-de-mario-de-andrade-rompe-conspiracao-do-pudor>. Acesso em: 03 jun. 2024.
- SALDANHA, C. *Ferdinand*, Blue Sky Studios, 2017.
- SANTIAGO, S. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In: *Ensaaios antológicos*, São Paulo: Nova Alexandria, 2013, p. 90-91.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VERGARA, J. Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade. In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 98-126, 2015. DOI: <https://doi.org/10.33871/23179937.2015.3.2.889>.
- VERGARA, J. *Toda canção de liberdade vem do cárcere*: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A definição de poesia de Mário de Andrade: a entrega ao outro e à paisagem na obra poética do leitor de Unamuno

Mário de Andrade's definition of poetry: the lyrical self together to the other and to the landscape in the poetic work of Unamuno's reader

Cristiane Rodrigues de Souza
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Assis | SP | BR
cris.rodrigues.de.souza@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-7695-0684>

Resumo: Nos poemas de Mário de Andrade, o eu lírico mistura-se à paisagem de seu país, buscando compreender o outro e a si. O movimento de entrega se assemelha ao gesto que dá base à criação poética, construída por meio da saída de si e do encontro com o mundo, como a entende Michel Collot. Com esse pressuposto, o objetivo do artigo é demonstrar, a partir da retomada do estudo de diferentes partes da obra poética de Mário de Andrade, a entrega à paisagem como traço definidor da poesia do modernista. Além disso, o ensaio demonstra que a obra *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno, lida por Mário de Andrade, é uma das matrizes de sua concepção de poesia, já que a entrega amorosa ao outro, encenada nos versos, aproxima-se de reflexões desenvolvidas pelo teórico e poeta espanhol. Para tanto, o trabalho se debruça sobre a poesia da fase inicial e da fase madura do escritor, já que a entrega à paisagem e ao outro está em *Pauliceia desvairada* (1922) e no livro póstumo *Lira paulistana* (1945, publicação póstuma no ano seguinte), levando em consideração, ainda, livros que se inserem entre uma e outra obra, como *Clã do jabuti* (1927), *Remate de males* (1930) e *Livro azul* (1941), em que também aparece tematizado o encontro do eu e do mundo, base da definição do lírico.

Palavras-chave: Mário de Andrade; paisagem; definição de poesia; Michel Collot; Miguel de Unamuno.



Abstract: In Mário de Andrade's poems, the lyrical self blends into the landscape of his country, seeking to understand the other and himself. This movement resembles the gesture that underpins the poetic creation, constructed through the movement of the encounter with the world, as Michel Collot understands it. With this assumption, the objective of the article is to demonstrate, by resuming the study of different parts of Mário de Andrade's poetic work, the blending to landscape as a defining feature of the modernist's poetry. Furthermore, the essay demonstrates that the work *Del sentimiento tragico de la vida*, by Miguel de Unamuno, read by Mário de Andrade, is one of the matrices of his conception of poetry, since the loving mixing with the other, that appears in the verses, it is close to reflections developed by the Spanish theorist and poet. Therefore, we consider the poetry of the writer's initial phase and mature phase, since the movement into to the landscape and the other is in *Pauliceia desvairada* (1922) and in the posthumous book *Lira paulistana* (1945, posthumous publication in the following year), taking into account, also, other books by the poet, as *Clã do jabuti* (1927), *Remate de males* (1930) and *Livro Azul* (1941), in which we can find the meeting of the self and the world, basis of the definition of the lyric.

Keywords: Mário de Andrade; landscape; definition of poetry; Michel Collot; Miguel de Unamuno.

Mário de Andrade procura compreender o próprio ser fragmentado, na medida em que apreende a identidade complexa do Brasil, formada por meio da sobreposição de diferentes culturas, vindas de heranças díspares. Na busca de si mesmo e do próprio país, ao compor poemas, o escritor atualiza tradições populares em seus versos, assimilando ritmos e melodias próprios do povo, sobrepondo-os a tradições eruditas. Múltiplo como seu país, o poeta percorre a paisagem brasileira, marcada por heranças ameríndias, africanas e europeias, entre outras, compreendendo suas nuances por meio de pesquisas, leituras e em viagens etnográficas pelo Norte e Nordeste do país. Sua obra literária, ligada à busca do outro, revela a complexidade do poeta que percebe em si o caráter fragmentário da cultura de sua terra, rapsódica e de difícil definição.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti mostra como são importantes os estudos de Mário de Andrade sobre a cultura brasileira, destacando a forma como o pesquisador, ao estudar expressões populares, entrega-se ao outro.

Mário de Andrade ergue-se como um dos expoentes de uma área de estudos que se define não apenas pelo interesse intelectual pelos fatos estudados, mas também, muito especialmente, por uma peculiar atitude existencial. [...] Mesmo quando fortemente acadêmico, o interesse pelo “folclore” traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, do prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo. Assim, não é apenas por buscar e produzir conhecimento sobre o povo, mas também por comover-se com esse tipo de contato humano que Mário de Andrade pode ser considerado um folclorista. Esse encantamento, baseado na empatia, na capacidade de transpor-se para o lugar do outro e perceber, desse modo ficcional, o mundo sob novo ângulo, está presente em toda a tradição etnográfica decisiva para a constituição da perspectiva antropológica [...]. O folclore é, na arquitetura de sua obra, um canal privilegiado de religação com um mundo que aspira à totalidade (Cavalcanti, 2004, p. 59)

Além disso, a antropóloga destaca o papel de proeminência dos estudos acerca das danças dramáticas populares¹ na obra do modernista.

Ora, entre os muitos níveis pelos quais o pensamento de Mário de Andrade se desloca, há elementos decisivos e recorrentes a estabelecerem interconexões de sentido: o “bumba-meu-boi” é nitidamente um deles. Moraes (1978, 1992) analisou o encadeamento de significados propiciado pela categoria folclore na complexa arquitetura do nacionalismo cultural andradiano. Lopez (1972, 2002) chamou atenção para a posição especial ocupada pelo bumba-meu-boi nesse contexto e examinou a presença do boi como símbolo na poesia de Mário de Andrade. Mello e Souza (1979), por sua vez, defendeu exemplarmente o papel de modelo de composição e criação artísticas ocupado pelo bumba-meu-boi na própria criação literária do modernismo andradiano (Cavalcanti, 2004, p. 59).

A figura do boi, sua morte, fragmentação e posterior ressurreição, quando retomada em poemas de Mário de Andrade, mistura-se, muitas vezes, à construção do eu lírico, que, fragmentado, entrega-se à paisagem e ao outro.

A busca do outro também é realizada pelo poeta, por meio de extensas pesquisas em diversas áreas, como se pode constatar por meio dos volumes presentes em sua biblioteca, muitos com anotações marginais, reveladoras do pensamento e da criação artística do escritor, assim como por meio do seu fichário analítico que, preservado no Arquivo do IEB-USP, “reúne fichas de leitura, notas de trabalho, cartas, esboços de ideias, matérias extraídas de jornais e revistas, formando uma espécie de enciclopédia para uso próprio, backup da memória que respaldou a criação do polígrafo” (Figueiredo, 2015, p. 246) e de sua correspondência, num percurso intelectual marcado por interesses distintos que se sobrepõem polifonicamente.

Como afirma Telê Ancona Lopez:

Polígrafo – ficcionista, crítico literário, das exposições, dos concertos e recitais, do cinema, no ofício de jornalista que também escrevia crônicas [...], musicólogo, historiador das artes plásticas e da arquitetura, incursionando na esfera da

¹ “Sob o nome de Danças Dramáticas, Mário de Andrade agrupou não apenas bailados que giram em torno de uma ação dramática, mas também outras danças coletivas formadas, rapsodicamente, pela concatenação de diversas peças coreográficas” (Souza, 2009, p. 70).

estética, correspondente fecundo [...], pesquisador do folclore do Brasil capaz de reflexões teóricas a propósito do que registrava – professor no Conservatório e na Universidade do Distrito federal, fotógrafo, intelectual voltado para projetos culturais democráticos e renovadores, principalmente quando dirigiu o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mário de Andrade é considerado o pai da moderna cultura brasileira, figura de proa no Modernismo dos anos 20, moderno, logrou transcender a estratégia de um programa, de um grupo (Lopez, 2002, p. 45-6).

Se fosse possível o esboço de uma síntese da figura de Mário de Andrade, como afirma Marcos Moraes, no livro *Orgulho de jamais aconselhar*, veríamos:

Entre tantos gestos apaixonados e inconfessáveis afetos, um homem de ação, movido por estratégias estéticas e intelectuais, desejoso de participar de seu tempo. Um ambicioso incansável desejando conjugar o verbo “tudoamar”, intuído pelo amigo Manuel Bandeira, um esbanjador de vitalidade que descobrira a compaixão pelos homens no que ela significa sofrer junto. Humanamente, sem mistificações (Moraes, 2007, p. 15).

Dessa forma, como lembra Souza (2021, p. 257), tanto o intelectual quanto o poeta são marcados pelo ato de “tudoamar”, expressão que aparece em versos de “O carro da miséria” (1945, publicação póstuma), poema em que o eu, fragmentado, projeta-se na paisagem.

Não sou mais eu nunca fui eu decerto
Aos pedaços me vim – eu caio! – aos pedaços disperso
Projetado em vitrais nos joelhos nas caiçaras
Nos Pireneus em pororoca prodigiosa
Rompe a consciência nítida: EU TUDOAMO” (Andrade, 2013, p. 473)

O amor do todo, traço fundamental da personalidade de Mário de Andrade, é mencionado ainda em carta do modernista à discípula Oneyda Alvarenga, redigida em 14 de setembro de 1940. No texto, o poeta cita Manuel Bandeira:

[Ele], querendo me definir pra me compreender, uma vez, me disse: — ‘Você... você tem um amor que não é o amor do sexo, não é nem mesmo o amor dos homens, nem da humanidade... você tem o amor do todo!’ (Andrade, 1983, p. 271).

A definição de Bandeira já aparecia em carta de Mário de Andrade a Osório de Oliveira, escrita em primeiro de agosto de 1934. Nela, o escritor afirma ao intelectual português que a expressão “amor do todo” designa a atitude de receber, em si, traços que formam outros seres, paisagens e coisas. Lembra ainda que sentir esse amor leva a mimetizar o diferente, ou seja, a transformar-se, em parte, no outro (Andrade, s/d, p. 2) (Souza, 2021, p. 257-8).

1 O eu e o outro, nos livros de poesia

Na obra poética de Mário de Andrade, podemos conferir a mistura do eu ao outro – o ato de “tudoamar”. Em *Pauliceia desvairada* (1922), por exemplo, obra que, por meio de sua “novidade desconcertante” (Lafetá, 2004, p. 350), torna-se decisiva no início do modernismo, encontramos a poesia difícil e dissonante do arlequim que capta as incongruências da metrópole e dele mesmo, por meio de versos que se agrupam, polifonicamente. Percebe-se, de acordo com Lafetá, que “diante da paisagem citadina o poeta não registra simplesmente a face externa [...], mas procura, [...] nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelem a imagem única e dúplice de ambos” (Lafetá, 2004, p. 360).

Ao deter-se num estudo cerrado dos versos de “Paisagem nº 3”, de *Pauliceia desvairada*, concordando com Lafetá, Arrigucci destaca a maneira como aparece, no poema, “uma acabada interação entre a alma e o mundo, de modo que a paisagem se faz um caminho para o desvendamento do ser, ao mesmo tempo que materializa em detalhes circunstanciais concretos um espelhamento do mundo interior que nela se projeta” (Arrigucci, 2022, p. 335).

Percebemos também a procura do outro, nos versos de *Clã do jabuti* (1927), em que o poeta erudito se debruça sobre a cultura popular, já que, na obra marcada pela especificidade musical da escrita poética do modernista brasileiro, tem lugar a atualização das tradições populares do Brasil. Nela, o poeta se inspira em estruturas de formas musicais como a moda e a louvação, típicas do canto popular, e também assimila técnicas da música como o tema e a variação, recursos incorporados à estrutura poética. Além disso, como lembra Wisnik, os versos marioandradinos, marcados pelo diálogo com estruturas musicais distintas, praticam “uma autêntica e toscamente sofisticada harmonia de timbres [...], potenciando a capacidade percussiva das oclusivas, o brilho atritivo das fricativas [...], acentuando o traço semi-musical que resulta da mistura lexical” (Wisnik, 1979, p. 34-35).

Em *Remate de males* (1930), em que ainda é importante a retomada de estruturas musicais populares, assim como de outros aspectos da produção do povo, a busca da compreensão do outro se dá também a partir da retomada da estrutura de danças populares brasileiras, como o bumba-meu-boi, os congados, os reisados, de maneira a atualizar a dança e a música popular do Brasil, encenando os dilemas íntimos do eu. Assim, traços desses bailados populares, estudados pelo modernista, como a morte e a ressurreição, a luta de forças opostas e o caráter rapsódico de composição, estão em grupos de poemas amorosos de *Remate de males*, como “Tempo da Maria”, “Poemas da negra” e “Poemas da amiga”, ao lado do resgate de outras formas musicais populares e eruditas, assim como da incorporação da multiplicidade formadora do brasileiro, herdeiro de tradições culturais distintas.

Em um desses grupos – os “Poemas da Negra” –, a mulher desejada “permite ao [eu] entrar em contato com uma parte desconhecida dele mesmo – sua parte primitiva, como se o eu lírico deslumbrasse, [no outro], uma verdade anterior às verdades racionais” (Souza, 2009, p. 101). Os poemas, nessa busca, “se constroem de forma semelhante às estruturas míticas, identificadas, de acordo com Lévi-Strauss, à estrutura musical da fuga”. Assim, “o homem e a mulher que se seduzem mutuamente nos ‘Poemas da Negra’ são dois opostos que buscam se conjugar” (Souza, 2009, p. 101-2). Ou seja, o eu civilizado busca unir-se à mulher identificada à paisagem nordestina, consentindo, em seu ser, a união primordial do céu (uranos) e da terra (gaia). Dessa forma, os versos mostram o “eu lírico em busca da essência do mundo [na lição

de Schopenhauer], sendo a negra, portanto, não apenas a mulher desejada, mas também a alegoria do 'outro', absorvente e desafiadora” (Souza, 2009, p. 119).

[Schopenhauer], aproximando o pensamento de Kant ao de Platão, parte das 'Ideias' platônicas e da 'coisa-em-si' kantiana para definir a realidade primeira das coisas – a 'Vontade' –, não passível de ser apreendida por meio da ciência e do pensamento racional. [...] [O filósofo alemão] descreve o estado de conhecimento metafísico como 'a intuição estética das coisas'. Assim, o jogo sensual dos “Poemas da Negra”, ao revelar o eu lírico capaz de apreender a Ideia que, de acordo com Schopenhauer, é o objeto da arte, fala também do processo artístico” (Souza, 2009, p. 119-20).

As danças dramáticas brasileiras, retomadas por Mário de Andrade por meio dos grupos de poemas amorosos de *Remate de males*, apresentam as etapas do mito da procura descritas por Frye (1973, p. 190-1) – o conflito, a morte, o despedaçamento e o reconhecimento –, atualizadas pelos versos do modernista (Souza, p. 149). Os passos da busca estão ainda, de acordo com Lafetá, em *A costela do Grã Cão* (1941) e no *Livro azul* (1941), estando no primeiro a fase do despedaçamento e, no *Livro azul*, a etapa da revelação, em que se almeja a ausência de conflitos (Lafetá, 1986, p. 218). No entanto, dois grupos do *Livro azul* – “Girassol da madrugada” e “Rito do irmão pequeno” –, além de fazerem parte desse conjunto em que se almeja o “reconhecimento”, como afirma o estudioso, realizam, cada um deles, a retomada de aspectos das danças dramáticas, que aparecem, no entanto, de forma diluída e misturadas com os sentimentos amorosos do eu lírico.

“Girassol da madrugada” retoma a dramatização da experiência amorosa do poeta que, entretanto, é feita, como afirma Lafetá, “[...] em tom coloquial [...], [por meio de] uma arte laboriosa que se esconde discretamente e faz soar a música suave da língua” (Lafetá, 1986, p. 218). Nesse grupo, o eu lírico abre mão dos embates entre duas forças contrárias, elemento das danças dramáticas, já que o amor não se compõe mais “feito uma luta” musical, nos moldes de “Tempo da Maria” e de “Poemas da Negra”, mas, ao contrário, é encenado de maneira amena, já que tem lugar, em “Girassol da madrugada”, a contemplação mútua de dois amantes saciados, em que o ser amado, ao lado do eu poético, é lagoa em que ele, Narciso, enxerga a si mesmo – “Não há senão narciso entre nós dois, lagoa,/ Já se perdeu saciado o desperdício das uíaras” (Andrade, 2018, p. 463).²

Os versos do “Rito do irmão pequeno”, outro grupo de poemas do livro de 1941, formam o momento em que o poeta conclama o irmão menor a “exercer a preguiça, com vagar” (Andrade, 2018, p. 459), mostrando-se capaz de apreender a indiferença, como aparece descrita em *O Turista Aprendiz*, em que o viajante narra seu contato com o homem do Norte que, por meio da maleita, atingiu o estado almejado.³ No entanto, antes de levar o eu lírico a atingir o estado de nirvana, o poema apresenta ritos de passagens, sendo um deles, como lembra Lafetá, marcado pelo “desaparecimento da matéria”, “que se dissolve em ar” (Lafetá, 1986, p. 214). A dissolução do palpável é semelhante à fragmentação ritual que o eu lírico vivencia nos grupos de poemas amorosos de Mário de Andrade, retomando, portanto, uma das etapas das danças dramáticas – a morte pela dissolução. Dessa forma, o “Rito do irmão pequeno”

² Cf. Souza, 2022a, p. 156.

³ Cf. Souza, 2022b, p. 21.

dá continuidade ao percurso amoroso-musical do poeta, ao mesmo tempo em que o modifica, já que nesse grupo é exercido o prazer pleno, que não almeja a consumação sexual, mas antes o estado de contemplação e, por meio dela, de totalidade. O embate entre duas forças opostas, das danças dramáticas, retomado pelos versos amorosos e musicais, se transforma, nesses versos, no desejo de justapor aspectos contrastivos do eu lírico e do irmão, na entrega do eu ao outro. Há nesse grupo, portanto, ainda, a busca da integração de contrários das danças dramáticas, além do tema da morte e do renascimento. Assim, estabelecendo-se como exercício da “indiferença” e modificando os passos do itinerário amoroso do poeta, o “Rito” forma uma das etapas finais da iniciação amorosa, da maneira como está descrita no discurso de Sócrates, em *O banquete*.

O filósofo grego, com base em ensinamentos da sacerdotisa Diotima, deixa claro que o impulso amoroso envolve a “parturição no Belo”, ou seja, almeja a criação como garantia de imortalidade, por meio da elaboração de discursos. J. Cavalcante de Souza afirma que, para Diotima, “o processo total da geração amorosa [é] uma ascensão ‘por degraus’ que, partindo do amor de um só belo corpo, paulatinamente atinge o amor do belo em si” (Souza, J. Cavalcante, 2012, p. 51). Assim, é possível conquistar, por meio da iniciação amorosa, “a contemplação final [...] do próprio Belo em si, fonte inesgotável de belos discursos, único termo capaz de [...] alimentar [...] a carência intrínseca do Amor” (Souza, J. Cavalcante, 2012, p. 59).

A sobre-elevação atingida, nos poemas de “Girassol da madrugada” e do “Rito do irmão pequeno”, configura, portanto, o momento de apreensão do belo em si platônico produtor de obras literárias. As relações entre o fazer poético e o amor, nos poemas, confirmam-se ainda, se considerarmos o título *O banquete*, concebido por Mário de Andrade para nomear a série de crônicas publicada na *Folha da Manhã*, de maio de 1944 a fevereiro de 1945, quando morre o escritor, reunida em livro em 1989 por Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. Ao fazer referência à obra de Platão, o escritor moderno que superou a contingência do modernismo aproxima as reflexões sobre o amor compiladas pelo filósofo grego às considerações sobre estética que, entre outros assuntos, fazem parte de seu texto.

Após o momento de calma e de “repous[o] [dos] cuidados” (Andrade, 2018, p. 462), de “Girassol da madrugada”, a união com o outro, no “Rito”, desejada como possibilidade de camaradagem calma e plena, almeja a coexistência de opostos pela união do eu lírico – ser ligado à vida da natureza, conhecedor de “pensamentos [...] vastos,/ Graves e naturais feito o rolar das águas” –, com o irmão, que está voltado para a civilização – “visagens, o progresso, [...] o telefone, os gestos dos aviões” (Andrade, 2018, p. 454-5). Esses versos, portanto, ao mostrarem a aproximação do eu e do irmão – do sensível da natureza e da razão –, apontam para a totalidade da qual nos fala Schiller, por meio do impulso lúdico.⁴

Como conclui [Schiller], o objeto do impulso lúdico tem de ser a forma viva [lebendeGestalt], “conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza”. Finalmente, fica estabelecida a relação da teoria dos impulsos – vinculada

⁴ Cf. Souza, 2022b.

até o momento a uma reflexão sobre o homem, a natureza e a cultura – com a Estética (Süssekind, 2011, p. 12-3).

A mistura à paisagem, que toca o tema da definição da poesia, está também no último livro de poemas de Mário de Andrade, *Lira paulistana* (1945). Apreende-se, no volume, o movimento de entrega ao outro e a percepção do outro em si, na constituição da paisagem, como a define Collot, disposição que dá base à poesia de Mário de Andrade, construída no ímpeto de tudo amar. Escrito na chave do poeta político, consciente das lutas de classe e dos desmandos dos donos da vida, em *Lira paulistana*, há uma entrega mais complexa do eu à paisagem e ao outro, já que tudo amar significa perceber, por meio das ressonâncias sentidas no ser, a dor e a injustiça que compõem o mundo. Na entrega, ao apreender em seu ser dilacerado a paisagem, o eu apresenta-se ainda mais uma vez como o boi sacrificial das danças dramáticas, dividido e disperso nos espaços de São Paulo, após a morte – “quando eu morrer quero ficar,/ sepultado em minha cidade” (Andrade, 2013, p. 524) –, reencenando, nos versos, aspectos dos bailados populares, que, em seu percurso poético, aparecem ligados ao tema do amor e à definição de poesia.⁵ O eu lírico do volume póstumo busca o encontro amoroso com a mulheridade, como em *Pauliceia desvairada*, no entanto, agora em tom mais melancólico. Além disso, o trovador que empunha a viola, ao retomar a lírica de Martin Codax, ao mesmo tempo em que dialoga com os cantos Maoris, encontrados em *Primitive man as philosopher*⁶ (Lopez, 1994, p. 286; 288), lançando mão ainda da atualização de diferentes aspectos da cultura popular ou da herança europeia, entre outras, também mostra o movimento de tudo amar, na medida em que congrega, no próprio fazer poético, faturas díspares, ao falar da cidade moderna.

Além disso, no longo poema “A meditação sobre o Tietê”, publicado no volume póstumo, o eu lírico entrega-se, como boi sacrificial, às águas escuras do rio, numa diluição do ser que possibilita a apreensão do outro. No poema longo de Mário de Andrade, em que se define a escrita poética, entendendo-a ligada ao movimento amoroso, está reescrito trecho do livro *El sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno.

Quem move meu braço? Quem beija por minha boca?
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?
Quem? senão o incêndio nascituro do amor?...
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece
Úmido nas espumas da água do meu rio,
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor
(Andrade, 2013, 541, grifos nossos).

O poeta, ao se configurar como lira eólica, numa referência ao poema “Ode ao vento do Oeste”, do poeta inglês P. B. Shelley, é capaz de cantar seu verso, na medida em que é movido pelo amor – “Quem move meu braço?”. Nessa entrega ao amor e à morte, retoma trecho de Unamuno, quando discorre sobre os suicidas.

⁵ Cf. Souza, 2018.

⁶ Mário possuía o exemplar RADIN, Paul. *Primitive man as philosopher*. New York; London: D. Appleton and Company, 1927.

[...] Para a maioria dos que se entregam à morte, *é o amor que move o braço*, é o desejo supremo de vida, de mais vida, de prolongar e perpetuar a vida que os leva à morte (Unamuno, 1912, 48, grifos nossos).⁷

Unamuno, no entanto, não dá base apenas a esse trecho do poema, mas lança luz ao seu entendimento. Numa sobreposição de referências, o longo texto de Mário de Andrade retoma questões da filosofia oriental, ao ver a morte como a entrega às trevas, na busca de renascer, e, ao mesmo tempo, aproxima-se ao pensamento de Unamuno, já que para o estudioso mesmo na entrega ao suicídio está o ímpeto de busca da vida.

Nos poemas de Mário de Andrade, especialmente naqueles em que há o diálogo com as danças dramáticas, é recorrente a fragmentação e dispersão do eu, numa retomada da figura do boi sacrificial, totem da cultura brasileira, presente nas danças do Bumba-meu-boi. O movimento da dispersão que dialoga com a cultura popular do Brasil é encontrado também no texto de Unamuno, lido pelo modernista, num movimento de sobreposição.

É constante, portanto, na produção do modernista, como vimos, o movimento de entrega do eu e, ao mesmo tempo, de absorção de aspectos do outro e da paisagem, movimento que dá base à encenação, nos versos, da concepção de poesia de Mário de Andrade. Ou seja, o contato amoroso com a alteridade é chave para compreensão da definição de poesia do poeta modernista.

Revelam-se, portanto, nos poemas, a definição do lírico, definição que se dá com base na busca do outro, misturando-se às várias procuras do poeta arlequinal – da cultura popular, do encontro amoroso, da tradição literária. Para compreendê-la, é importante lançar mão da visão fenomenológica de Michel Collot, dada com base em Heidegger e Merleau-Ponty, buscando, como uma de suas matrizes, a leitura de Miguel de Unamuno realizada por Mário de Andrade.

É bom lembrar que o pensamento de Mário de Andrade, intelectual multifacetado, desenvolve-se polifonicamente, ajustando diferentes feixes de compreensão, no entendimento do mundo. Assim, não se pretende demonstrar, neste artigo, o protagonismo de Miguel de Unamuno, no pensamento de Mário de Andrade e na sua definição do lírico, encenada nos poemas, mas, sim, a leitura do estudioso espanhol como importante matriz de suas reflexões, incorporada aos versos, ao lado de outras. Ela aparece, por exemplo, ao lado do conhecimento do Unanimismo, importante no começo do século XX, assim como se dá a ver a partir da leitura de Walt Whitman, realizada pelo modernista, possuidor de exemplares de *Folhas de relva*, em várias línguas, assim como da obra do poeta romântico inglês P. B. Shelley, visões todas justapostas na sua apreensão abrangente do mundo.

2 A definição de poesia: Unamuno e Collot

Compreende-se o movimento de “tudoamar”, ao se levar em consideração Mário de Andrade leitor de Miguel de Unamuno, principalmente do livro *Del sentimiento trágico de la vida*, que se

⁷ “A la mayor parte de los que se dan a sí mismos la muerte, *es el amor el que les mueve el brazo*, es el ansia -suprema de vida, de más vida, de prolongar y perpetuar la vida lo que a la muerte les lleva” (Unamuno, 1912, 48, grifos nossos).

constitui como uma de suas matrizes da criação.⁸ O modernista é leitor do estudioso espanhol desde o início de seu percurso de intelectual, como se pode perceber por meio da presença de exemplares do autor, em sua biblioteca particular, preservada no IEB-USP. O movimento da mistura ao outro é encontrado no exemplar UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Renacimiento Sociedad Anónima Editorial, 1912, com marginália, presente na biblioteca particular do escritor. As reflexões do teórico espanhol, ligadas aos versos do modernista, lançam luz sobre o desejo que move a escrita do poeta.⁹

O universo visível, aquele que é filho do instinto de conservação, é muito pequeno para mim. [...] Mais, mais e cada vez mais; quero ser eu, e sem deixar de sê-lo, ser também os outros, entrar na totalidade das coisas visíveis e invisíveis, estender-me ao ilimitado do espaço e prolongar-me ao inacabável do tempo. [...] E ser todo eu, é ser todos os outros. Ou tudo ou nada” (Unamuno, 1912, p. 42, tradução nossa).¹⁰

De acordo com Juan Francisco García Casanova, em torno da crise de 1898, com a perda das últimas colônias e a tomada de consciência do fracasso da política imperialista espanhola, articula-se o grupo intitulado Geração de 98, do qual fazia parte Miguel de Unamuno. Num primeiro momento, os jovens escritores e intelectuais, percebendo os novos rumos do tempo, com o surgimento do “*movimiento obrero*”, engajam-se, atuando contra a sociedade burguesa. Unamuno, marxista em sua juventude, se liga ao Partido Socialista, abandonando-o, depois, por seu “peculiar modo de entender o socialismo, compatibilizando-o [...] com seu caráter profundamente religioso e liberal”, deixando o caminho de intervenção social e voltando-se “à meditação acerca do fracasso do projeto comunitário espanhol, encarnado [...] na tradição do Século de Ouro” (Casanova, 1998, p. 71-73, tradução nossa).

O mal do século, como chama Unamuno à crise finissecular, se manifesta na fadiga do racionalismo. O vazio de sentido de um mundo desencantado por obra do positivismo e pelos próprios excessos da razão [...] colocam a Unamuno ante a exigência de confrontá-lo [...].

A partir da crise espiritual de 1897, segundo Unamuno, a razão havia mostrado sua incapacidade para dar conta do “mundo das entranhas”. Ou seja, do mundo da vida, que é a do homem de carne e osso [...]. O coração, símbolo das entranhas, se

⁸ Entendo matriz da criação, na maneira como é definida por Telê Ancona Lopez: “Nas influências reconhecidas, nas leituras declaradas, na presença de determinadas obras na biblioteca do autor, em todas as formas e feições do recriar recortam-se, entretanto, matrizes. São sempre textos – longos ou breves, motivos, sequências, cenas, personagens etc. – responsáveis pela recriação que se afirma com originalidade, integrada em um novo contexto” (Lopez, 1991, p. 431).

⁹ Além do livro *Del sentimiento trágico de la vida*, Mário de Andrade possuía os volumes UNAMUNO, Miguel de. *Poesías*. Madrid: Bilbao, 1907 e UNAMUNO, Miguel de. *El Cristo de Velázquez*: poema. [Madrid]: Calpe, 1920. Possuía também textos com comentários acerca do estudioso espanhol. No poema “Improvisado do mal da América” (1928), publicado em *Remate de males*, Unamuno é mencionado: “Vai chegando a falação barbuda de Unamuno/ Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sulamérica” (Andrade, 2013, p. 374).

¹⁰ “El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho. [...] Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. [...] Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!” (Unamuno, 1912, p. 42).

revela contra a morte e de seu choque frontal com as exigências da razão, surge o conflito trágico, que se revelará através de uma dialética agônica [...]. O homem Unamuno [...] nos comunica sua paixão pela vida e pelos enigmas que a todo homem [...] em alguma ocasião ocorreu, como são os relativos à vida e à morte, à cabeça e ao sentimento, ao sentido e ao absurdo de viver, ao eu e ao outro (Casanova, 1998, p. 74, tradução nossa).

Julián Marías afirma que não se pode considerar Miguel de Unamuno um filósofo, no sentido estrito, mas um pensador que, como Kierkegaard, “crê que a razão não serve para conhecer a vida”, usando o romance, assim como ensaios, “como método de conhecimento” (Marías, 2004, p. 434). Já Mário de Andrade, por meio da poesia, procura também conhecer a especificidade do texto lírico.

Apesar de [...] sua obra não alcançar plenitude filosófica, Unamuno foi um genial adivinhador e antecipador de muitas descobertas importantes a respeito dessa realidade que é a vida humana, e seus achados com frequência ultrapassam [...] o que a filosofia conseguiu investigar até hoje. Unamuno é um efetivo precursor, com personalidade própria, da metafísica da existência ou da vida (Marías, 2004, p. 434-5).

As reflexões de Unamuno sobre o sentimento trágico da vida, dado pela tensão entre o racional e o sentimento, são importantes para o escritor brasileiro, já que o eu lírico do poeta paulistano busca no encontro amoroso outra compreensão, o entendimento que se dá além das palavras, do “ser primário” da mulher-paisagem nordestina, em “Poemas da negra”, ou o dourado das águas e da flor, na paisagem da natureza que se mistura ao ser amado de “Girassol da madrugada”, apesar de não abandonar totalmente a reflexão intelectual, lidando, assim, com o conflito entre a razão e o que está além dela, disposto na paisagem. Ou seja, consciente de ser herdeiro de um pensamento racional que perdeu o contato com o modo sensível de se estar no mundo, busca resgatá-lo, provando-o, sem poder, no entanto, retê-lo, num movimento de procura incessante que atravessa sua obra poética.

A compreensão de Unamuno acerca da busca do que vai além da razão toca as reflexões de Schopenhauer, citado pelo intelectual espanhol, em *Del sentimiento trágico de la vida*: “Essa força íntima, essencial, é chamada de vontade, [...] o impulso de ser tudo, de ser os demais sem deixar de ser o que somos” (Unamuno, 1912, p. 148, tradução nossa).¹¹

Que contradições, meu Deus, quando queremos unir a vida e a razão!
[...] A consciência de pensar, não será acima de tudo consciência de ser? Será possível acaso existir um pensamento puro, sem consciência de si, sem personalidade? Existe acaso conhecimento puro, sem sentimento, sem essa espécie de materialidade que o sentimento lhe empresta?” (Unamuno, 1912, p. 39, tradução nossa).¹²

Para Miguel de Unamuno, citando Giambattista Vico, em *Scienza Nuova*, na antiguidade, “a sabedoria poética, que foi a primeira sabedoria da gentildade, [...] deve ter come-

¹¹ “A esa fuerza íntima, esencial, se le ha llamado voluntad, [...] el impulso a serlo todo, a ser los demás sin dejar de ser lo que somos” (Unamuno, 1912, p. 148).

¹² “¿Qué de contradicciones, Dios mío, cuando queremos casar la vida y la razón! [...] La conciencia de pensar, ¿no será ante todo conciencia de ser? ¿Será posible acaso un pensamiento puro, sin conciencia de sí, sin persona-

çado com uma metafísica que não era raciocinada e abstrata, [...] mas sentida e imaginada, que deve ter sido a dos primeiros homens... Esta era sua própria poesia” (Unamuno, 1912, p. 143, tradução nossa).¹³ Com essa consciência, Mário de Andrade busca os sentidos que estão além da razão, nos seus versos, em que tem lugar a entrega à paisagem e ao outro, procurando sobrepor o pensamento mítico, encontrado na tradição popular brasileira, ao modo intelectual e racional de entendimento do mundo.

No percurso poético de Mário de Andrade, o movimento do encontro, num ato de tudo amar, liga-se à definição de poesia. O eu lírico do leitor de Unamuno une-se à paisagem, no enlace amoroso, buscando o que está além de si, vivenciando no eu o movimento de criação poética, como a entende Michel Collot, estudioso que afirma ser o eu lírico um sujeito fora de si, capaz de “se realizar a si mesmo como um outro” (Collot, 2013a, p. 224), aproximando a poesia da entrega à paisagem. Percebemos, portanto, que, na poesia de Mário de Andrade, por meio da dispersão do eu que tudo ama, ocorre o que Michel Collot denomina de “espaçamento do sujeito”, que se mistura à paisagem e ao outro, num tipo diferente de entendimento do mundo.

De acordo com Mousquer e Melo, a ideia “de um conhecimento que nasce do sensível e nos mostra o mundo, [...] distante da razão objetiva e impessoal, é o ponto de convergência no qual a poesia e a filosofia se instauram e, em razão disso, se aproximam” (Mouesquer; Melo, 2017, p. 114). Os estudiosos lembram que, contrapondo-se à impessoalidade da razão, Merleau-Ponty, “um dos mais importantes nomes da corrente existencialista e fenomenológica do século XX” (Mouesquer; Melo, 2017, p. 114), dá ênfase ao contato ingênuo com o mundo como maneira de o homem conhecer a si mesmo. Michel Collot, retomando Merleau-Ponty, entre outros, deixa claro “o alcance das formulações fenomenológicas no campo dos estudos literários” (Mouesquer; Melo, 2017, p. 115).

O estudioso francês, descreve, em *Poética e filosofia da paisagem*, a necessidade de se retomar a experiência sensível, esquecida, a partir do desenvolvimento da ciência e da técnica, por meio do acesso a outro tipo de racionalidade, a que denomina “pensamento-paisagem” (Collot, 2013a, p. 11)

Ao evocar um “pensamento-paisagem”, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos [...] permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra em paisagem (Collot, 2013a, p. 12).

No texto “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”, após observar que a paisagem se constitui por meio do olhar do eu, ao delinear o horizonte, o estudioso lembra que, no encontro com a subjetividade, ela forma um espelho afetivo, ou seja, um “estado de alma”, expressão encontrada em texto de Henri Frédéric Amiel, publicado em 1852, no *Journal intime*

lidad? ¿Cabe acaso conocimiento puro, sin sentimiento, sin esta especie de materialidad que el sentimiento le presta? [...] (Unamuno, 1912, p. 39).

¹³ “La sabiduría poética, que fué la primera sabiduría de la gentilidad, [...] debió comenzar por una metafísica no razonada y abstracta, [...] sino sentida e imaginada, cual debió ser la de los primeros hombres... Esta fué su propia poesia” (Unamuno, 1912, p. 143).

(Collot, 2010, p. 206-7). Mário, que possuía em sua biblioteca o volume de Amiel,¹⁴ escreve a pergunta: “Paisagem é estado-de-alma?”¹⁵ em uma de suas fichas de anotações, presentes no fichário analítico.¹⁶ A questão transpassa a criação poética de Mário de Andrade.

A ficha, recuperando texto do pensador suíço do século XIX, revela a reflexão do modernista acerca da questão da paisagem, no Romantismo. De acordo com Collot,

A correspondência que o Romantismo instaura entre a paisagem e o estado d’alma tem sentido duplo: supõe não somente a projeção da afetividade sobre o mundo, mas também a repercussão deste sobre a consciência do sujeito, [...] antecipa[ndo] a redefinição moderna das relações ente a consciência e o mundo, percebidas não mais como duas substâncias separadas [...] (Collot, 2013, p. 82-3).

Como afirma Collot, “o sentimento dessa solidariedade entre o homem e o cosmo permaneceu vivaz muito além do Romantismo” (Collot, 2013, p. 28-9). Dessa forma, o entendimento da paisagem, destacado já na época romântica, é atualizado pelo modernista, interessado em compreender a complexidade de seu país – a cidade que se moderniza, assim como o primitivo e a floresta selvagem.

3 Por fim

Como vimos, o sujeito lírico, nos diversos momentos da produção de Mário de Andrade, tematiza a dispersão, mostrando-se entregue amorosamente à paisagem, percebendo-a em si. Em *Pauliceia desvairada* (1922), o eu lírico percorre a cidade moderna, apontando suas contradições e sentindo-as em si, já que se define como um indígena tupi, mas que tange o alaúde, instrumento europeu. Depois, o poeta volta seu olhar para o interior do Brasil, como em poemas de *Clã do jabuti* (1927), atualizando em versos a cultura popular. Essa entrega ao outro aparece também em “Poemas da negra”, de *Remate de males* (1930), em que o sujeito lírico deseja a mulher que, misturada à paisagem nordestina, acena com outro modo de ser, revelador do que está além da aparência das coisas. Em “Girassol da madrugada”, do “Livro azul”, volume que faz parte das *Poesias* (1941), no contato amoroso, o eu e o outro se encontram, já que o poeta vê a si mesmo refletido no olhar-lagoa do ser amado, aproximando-se, assim, do estado de contemplação artística e de um entendimento de mundo que se assemelha àquele encontrado por Mário de Andrade, em suas leituras de textos da filosofia oriental. Em outros poemas, o movimento de tudo amar se liga ao engajamento político de Mário de Andrade. Em “A meditação sobre o Tietê”, por exemplo, de *Lira paulistana* (1945, publicação póstuma), além de retomar seu percurso de intelectual e de pensar acerca da própria criação literária, o poeta vivencia o “amor do todo”, na medida em que se identifica com o rio – “Me sinto o pai Tietê! ôh força dos meus sovacos!” –, num movimento mimético que se amplia e recebe em si não apenas a experiência de pessoas de diversas camadas sociais que se mistu-

¹⁴ Amiel, Henri Frédéric. *Essais critiques*. Publiés avec une introduction et des notices préliminaires par Bernard Bouvier. Paris: Stock, [1932].

¹⁵ Arquivo IEB-USP/ Fundo Mário de Andrade. Código MA-MMA-048-4520

¹⁶ Jakeline Fernandes Cunha, na tese *Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz*, menciona a existência da ficha. Cf., sobre a anotação na ficha, Souza, 2022a, 163.

ram às águas, mas também a herança dolorosa de séculos de civilização, já que o rio oprimido pelas margens é conduzido pelos donos da vida, numa clara referência ao contexto político opressor da época (Souza, 2021, p. 263). A ligação entre o amor ao todo e o fazer poético é afirmada de maneira explícita, em “A meditação sobre o Tietê”. No poema, além disso, Mário de Andrade reescreve trecho de Miguel de Unamuno, ligando sua poesia aos conceitos desenvolvidos pelo estudioso – “Quem move meu braço? [...] senão o incêndio nascituro do amor?” (Andrade, 2013, p. 541).

Se o percurso do poeta e o itinerário do intelectual são marcados pela diversidade, na medida em que se abrem em diferentes direções, em meio à complexidade de sua constituição, há um traço que une as diversas máscaras do modernista, atravessando-as: a face de quem tudo ama. Essa face, definidora do fazer poético, é composta por aspectos aparentemente distintos, conjugando traços diferentes na mesma entrega: o pensamento-paisagem se constrói, por exemplo, por meio do resgate das danças dramáticas, marcadas pelo sacrifício do boi, assim como na retomada de outros aspectos da cultura popular, mais próxima do pensamento mítico. Está no entendimento da correspondência das artes, aproximando música, dança e artes plásticas à poesia. Lança mão da retomada dos temas românticos e de sua relação com a paisagem, assim como da apropriação de traços da tradição oriental e de sua forma de perceber o mundo, ao mesmo tempo em que retoma o pensamento do espanhol Miguel de Unamuno e de vários outros pensadores, sobrepondo conhecimentos distintos, numa composição harmônica-musical do ser que tudo ama.

Referências bibliográficas

AMIEL, Henri Frédéric. *Essais critiques*. Publiés avec une introduction et des notices préliminaires par Bernard Bouvier. Paris: Stock, [1932].

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas cidades, 1983.

ARRIGUCCI JR, Davi. Paisagem nº 3. In: FONSECA, Maria Augusta; ANELO, Raul. (Orgs.) *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

CASANOVA, Juan Francisco García. La trayectoria del pensamiento filosófico español en el siglo XX: Unamuno e Ortega. *Philosophos: revista de filosofia*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 69-89, jan./jun. 1998, p. 71-73. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/10993>. Acesso em: 21 dez. 2023.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19, n. 54, fevereiro, 2004, p. 57-79.

- COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Maria Miguel. (Orgs.) *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Edidora Oficina Raquel, 2013.
- CUNHA, Jakeline. Fernandes. *Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz*. Orientador: Fabio Rigatto de Souza Andrade. Tese. (Doutoramento apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FIGUEIREDO, Tatiana Longo. As primeiras fichas do modernista Mário de Andrade. *Remate de Males*, São Paulo: Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 245–254, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636455>. Acesso em: 21 dez. 2023.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Pauliceia desvairada*. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-6.
- LOPEZ, Telê Ancona. Matrizes, marginália, manuscrito. *Anais: Congresso da Abralic-Literatura e memória cultural*, v. I, Belo Horizonte: Abralic, 1991.
- LOPEZ, Telê Ancona. Memória e Manuscrito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 36, p. 283-290, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72019>. Acesso em: 21 dez. 2023.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- MARÍAS, Julián. *História da filosofia*. Prólogo de Xavier Zubiri. Epílogo de José Ortega Y Gasset. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica* Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.
- MOUSQUER, Antônio Carlos; MELO, Alberto Lopes de. Fenomenologia e subjetividade lírica em Michel Collot. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 27, n.3, p. 113–127, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18765>. Acesso em: 21 dez. 2023.
- OLIVEIRA, Osório de. Cartas de Mário de Andrade. Destinatário: Osório de Oliveira. In: *Atlântico: revista luso-brasileira*, n. 2, s/d.
- RADIN, Paul. *Primitive man as philosopher*. New York; London: D. Appleton and Company, 1927.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. A concepção de arte de Mário de Andrade, no “Rito do irmão pequeno”: uma leitura à luz de Schiller e do trecho suprimido de “Amar, verbo intransitivo”. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 46, p. 21–31, 2022b.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. A meditação sobre o Tietê: a voz lírica entre a morte e a vida. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*. London, n.1, Vol. 7, p. 149-162, 2018.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Apresentação. In: ANDRADE, Mário de. *Eu tudo amo*: antologia de poemas (Organização de Cristiane Rodrigues de Souza). Rio de Janeiro: Circuito, 2021.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2006.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Falar de amor é falar de poesia: a concepção estética de Mário de Andrade, nos versos de “Girassol da madrugada”. In: PIRES, Antônio Donizeti (Org.). *Na festa do nosso irmão Macunaíma*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022a.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Mário de Andrade leitor de Goethe e as formas do amor em *Amar, verbo intransitivo*. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 32, n. 92, p. 209-228, 2018.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Mário de Andrade: poesia, amor e música*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2009.
- SOUZA, J. Cavalcante de. Introdução. In: PLATÃO. *O banquete*. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- SÜSSEKIND, Pedro. O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 10, abr. 2011, p. 11-24. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/611>. Acesso em: 21 dez. 2023.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Renacimiento Sociedad Anónima Editorial, 1912.
- UNAMUNO, Miguel de. *El Cristo de Velázquez*: poema. [Madrid]: Calpe, 1920.
- UNAMUNO, Miguel de. *Poesías*. Madrid: Bilbao, 1907.
- WISNIK, José Miguel. *Dança dramática*: poesia/música brasileira. Orientador: Antonio Candido de Mello e Souza. Tese. (Doutoramento apresentado ao Departamento de Línguas Orientais e Teoria Literária). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

João Cabral de Melo Neto e a poética de Joaquim: notas a partir de “Paisagens com cupim”

João Cabral de Melo Neto and Joaquim’s Poetics: Notes from “Paisagens com cupim”

João Guilherme Dayrell

Universidade Federal do Rio Grande do

Sul (UFRGS) Porto Alegre | RS | BR

joaogdms@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9941-7708>

Resumo: O artigo toma como objeto o poema “Paisagens com cupim”, publicado por João Cabral de Melo Neto na obra *Quaderna*, de 1960, para nele investigar o papel da corrosão produzida pelo animal, a partir da qual identificamos dois embates ao longo do poema, quais sejam: campo x cidade e cultura x natureza. Enquanto o primeiro poderia remeter à *modernização conservadora* (Brasília, mas também a verticalização da orla da praia de Boa Viagem, no Recife) contemporânea ao poema, da qual Cabral marcaria distanciamento crítico; a segunda daria aspecto dionisíaco à sua poesia, propondo um entrelace entre cultura e natureza. A partir disso, iremos perquirir a possibilidade de uma tradição da corrosão no interior da obra cabralina que, segundo sua fortuna crítica, seria inaugurada pela poética de Joaquim de *Os três mal-amados* (1943), supostamente minoritária em sua restante produção.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Paisagens com cupim; *Quaderna*; modernização; natureza e cultura.

Abstract: The article takes as object the poem “Paisagens com cupim”, published by João Cabral de Melo Neto in the work *Quaderna*, from 1960, in order to investigate the role of the corrosion produced by the animal, from which we identify two clashes, namely: field x city and culture x nature. While the first could refer to the conservative modernization (Brasília but also the verticalization of Recife’s waterfront) of which Cabral would indicate a certain distrust, the second would give a Dionysian aspect to his poetry, proposing an interweaving between culture and nature. Based on this, we will inquire into the possibility of a tradition of corrosion within Cabral’s work which, according to his critical fortune, would be inaugurated by Joaquim’s poetics in *Os três mal-amados* (1943), supposedly in the minority in his remaining poetry.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Paisagens com cupim; *Quaderna*; modernização; natureza e cultura.



1 Introdução

Entre 1956 e 1959, isto é, em meio à construção de Brasília, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto escreve o livro *Quaderna*, que marcaria, segundo o crítico Benedito Nunes, um importante momento de “precisão metodológica e cartesianismo” (Nunes, 1974, p. 118) em sua produção. Publicado pela primeira vez em 1960, a obra suscita comentários similares em outros críticos como, por exemplo, João Alexandre Barbosa, segundo o qual nela estaria marcado “o domínio, não direi da sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque”, conclui o crítico, “a sua linguagem parece ter *aprendido* com os objetos uma certa forma de realização (leia-se tornar real)” (Barbosa, 1975, p. 158). Em consonância estaria Haroldo de Campos que, numa palestra ministrada na UFRGS, em 1963, arremata que *Quaderna* seria “construído sobre o módulo quadro-quadrado” no qual “as relações invariantes seriam figuradas na unidade-quadra”, enquanto “as variantes no jogo semântico” (Campos, 2010, p. 85). Este último jogo, segundo Campos, teria sua ênfase inicial em *O cão sem plumas*, de 1950, quando a poesia cabralina toma compleição mais narrativa, semântica e engajada, denominada por Campos como “poesia-prosa”; naquela, dos módulos geométricos, teríamos a “poesia-poesia”, configurada por Cabral especialmente em *O engenheiro*, de 1945, no qual haveria a volta de sua poesia à “lógica (não científica, mas poética) do construir” (Campos, 2010, p. 85). E *Quaderna* seria para Campos, finalmente, um momento especial de encontro entre as duas tendências.

Não antagonicas, vale dizer. Isto não apenas porque Campos usa a amena imagem de “duas águas” que se comunicam “como braços que são de um mesmo manancial” para caracterizá-las em seu encontro em *Quaderna*, mas porque, ao concluir sua palestra oferecendo uma avaliação geral da poesia cabralina, arremata que o poeta ganha lugar privilegiado dentre seus pares por fazer de sua poética o “lugar cartesiano da lucidez mais extrema” (Campos, 2010, p. 88). Ora, se a lucidez extrema poderia ser, portanto, o referido manancial, quer dizer que a “participação ao nível social”, própria do estrato semântico e engajado, pouco se oporia à tendência de *O engenheiro* com a qual, por sua vez, instaura-se, “na poesia brasileira”, segundo Campos, “uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (Campos, 2010, p. 80). Todavia, se olhadas de perto, as duas águas, ao menos em um momento muito importante de *Quaderna*, são muito mais conflituosas que parecem. Um exemplo estaria no poema “Paisagens com cupim”, o maior da obra e cujo protagonista é nada mais que o animal cuja função, a princípio, não seria outra que a corrosão, sendo espécie de antítese do engenheiro. Apesar dos seus 160 versos, divididos em quarenta estrofes aglutinadas, por sua vez, em dez enumeradas sessões de quatro – “a quadra” a qual se refere Campos, que apenas menciona muito rapidamente este poema –, “Paisagens com cupim” não gera análises mais detidas pela fortuna crítica e sua leitura, na maior parte das vezes, entende, de forma simplificada, que o poema se consiste numa mera tentativa de “combater a degenerescência” (Secchin, 1999, p. 158),¹ como diz, por exemplo, Antonio Carlos Secchin; ou como colocaria João Alexandre Barbosa, a volta, na última estrofe, à cidade de Recife, com a qual o poema é aberto, sinalizaria sua reflexividade, marcando o que o cupim seria “pelo poema” (Barbosa, 1975, p. 185). Todavia, este crítico pondera que o poema acaba

¹ Cf. também Senna, 1980.

por afirmar “os riscos do podre que espreitam o homem”, para o qual nem a suposta “louvação da indústria” (Barbosa, 1975, p. 184) nos últimos versos, como conclui Barbosa, poderia opor resistência.

2 Paisagens com cupim

Como se vê, há sorte de narrativa em “Paisagens com cupim”, um movimento cujo protagonista seria o animal, como, aliás, também notou Luiz Costa Lima ao postular que “a presença de cupins matiza de drama o poema” (Lima, 1968, p. 330); drama este que, mesmo se desenrolando sob um texto límpido e geométrico, possui uma face entre “brusca e irônica” (Lima, 1968, p. 381). O que se trataria de algo um tanto excepcional na poética cabralina já que para o mesmo crítico, ao traçar um panorama de sua obra, conclui que, nela, o poeta substitui o ato de se contar uma história, o qual produziria um espaço múltiplo, pelo manejo da linguagem por meio do qual, finalmente, colocar-se-ia o espaço entre parêntesis, tornando-o homogêneo e indivisível. Assim, ele não apenas “opõe um dique ao onirismo”, como também ao “princípio-corrosão” presente, por sua vez, na ironia e no asco do seu mestre Carlos Drummond de Andrade, do qual Cabral, com “seu lúcido controle” (Lima, 1968, p. 381), afasta-se, segundo Costa Lima. Se João Alexandre Barbosa, da mesma maneira, também colocaria a “reflexão” como pedra de toque da poética de Cabral, por meio da qual ela produziria um heideggeriano “modo de estar no mundo” como “barreira” aos “sentimentos, emoções” (Barbosa, 1975, p. 38), em “Paisagens com cupim” a mera reflexão do real seria transcendida pela advento de uma história. E não só: pois não é apenas o caminho do bicho que é dramatizado no poema, mas a própria reflexão ou cartesianismo parece ser enredados, tornando-se sorte de personagens de uma batalha. Ou seja, o cupim não somente perfaz um drama subjacente à organização, mas coloca enquanto protagonistas desse drama tanto a corrosão quanto o controle, a decomposição e a geometria, o mundo sensível e sua intencional reflexão na linguagem. Logo, poesia-prosa e poesia-poesia, ao invés de braços de um mesmo manancial, protagonizam furioso embate que merece um olhar detido. Vejamos, finalmente, “Paisagens com cupim”:

1

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

2

Olinda não usa cimento.
Usa tijolo farelento.
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.
Porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caiadas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,
Se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.
(Cabral, 2008, p. 211-212)

As duas primeiras seções produzem uma clara oposição entre Recife e Olinda: esta é um corpo inundado pelos bichos, o que é facilitado pelo fato de, no litoral, misturar-se com o mar e, então, poder receber os animais; enquanto aquela, ao contrário, opõe-se ao mar, o que acentua sua condição citadina, a exatidão de sua geometria e seu caráter isento que ganham imagem derradeira, finalmente, na duplicação de um prato de metal. O curioso é que Olinda não prescinde de geometria, porém, seu material é mais maleável e, logo, aberto ao fator externo. Isto dá a ela uma compleição impressionista pois, ao ser vista de longe, como numa miragem, apresenta-se na forma de diversos cubos, sugerindo ao observador um perfil duro que se desfaz, entretanto, quando este se aproxima e pode, então, perceber que é composta também por um “fio gasto”. Recife, ao contrário, tem no cimento a marca da robustez de sua matéria que, por isso, expulsa o bicho. Assim, a capital produz com ele um contato, mas jamais um contágio, o que leva o poema a compará-la a uma cidade na qual não haveria sequer uma praia, litoral.

A descrita condição de Olinda é estendida, posteriormente, ao que o poema chama de “arrabaldes de Recife”, nos quais, como diz, “não opõe os mesmos diques / contra o rio que em horas é / o mar disfarçado em maré” – ou seja, não somente o mar, mas o rio vem aqui a se misturar à periferia da cidade, diferentemente do que se passa com a região central que poderia perfeitamente corresponder à praia de Boa Viagem. E, se tal rio “não traz cupins de fome enxuta”, como o mar, ele traz “úmidos bichos de fruta”, cuja atividade é similar. Em seguida, a quarta seção adiciona outros dois elementos ao que poderíamos chamar de polo

do “contágio” – enquanto Recife seria o do “contato” – composto por Olinda e a periferia de Recife: trata-se das “vilas entre coqueirais”, cidades praianas que os cupims “modelam”; além das “cidades do canavial”, presente no quinto fragmento, que, como diz o poema, “[...] esca-va-as um cupim igual / Outra espécie de cupim, / já que o mar cai longe dali”. Nota-se que tais cidades, assim como a paisagem do canavial de forma geral, como lemos, “não encerra quase metal”, pois “tudo parece encorajar / o cupim, de cana ou de mar”. Se a imagem do metal é duplicada para caracterizar Recife, aqui ela compõe de forma incompleta, sugerida pelo emprego do advérbio “quase”, a matização. E, na sequência, os versos cessam de ana-lisar as cidades para focar nos objetos, nas coisas, entre as quais o metal, “os engenhos”, “os ferros mais pobres”, as “moendas” e, finaliza, as “tachas de cobre”.

Tudo carrega seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.
(Cabral, 2008, p. 213)

Daí em diante o poema faz uma longa descrição da ação do cupim, compondo um ver-dadeiro inventário de sua devoração incessante. Por exemplo: “o cupim entra os poros, lento, / e por mil túneis, mil canais, / as coisas desfia e desfaz.”; ou: “Por fora o manchado reboco / vai se afrouxando, mais poroso, / enquanto desfaz-se, intestina, / o que era parede, em farinha”. Ou, ainda, “E se não se gasta com choques, / mas de dentro, tampouco explode. / Tudo ali sofre a morte mansa / do que não quebra, se desmancha”. Até que sua ação chega numa espécie de ápice em virtude da qual o animal é apresentado em sua imponência, elevando-se à condição de sujeito histórico ou mítico por meio da confecção de uma imagem que, para ser engen-drada, necessita da citação de um estilo artístico:

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombro.
(Cabral, 2008, p. 215)

3 Bichos

Em “A capela dourada do Recife”, poema de *Museu de tudo*, de 1975, João Cabral retoma o barroco o oposto, enquanto prolixo, àquilo que é reto e correto.² As mesmas características que teríamos nas construções de alvenaria do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa, pai e mestre de Aleijadinho, marcadas pela “suntuosidade decorativa” (Ávila; Gontijo; Machado, 1980, p. 8) e pela exuberância – lembrando que o conceito de barroco tem sua principal formulação em 1888 por Heinrich Wölfflin, que o utiliza para abordar uma arquitetura que inseria, ao lado da geometria, as formas arredondadas, o devir e a instabilidade (Wölfflin, 2010, p. 45). Já no campo da lírica, o “desaparecimento da fronteira entre luz e sombra” em detrimento da plenitude do ser, próprio da arquitetura barroca, ganham sua melhor imagem na presença do trágico. Bastaria lembrar da poesia atribuída a Gregório de Matos, quando o poema indicado pela didascália “Pondera na corrente arrebatada de hum caudaloso rio quam distinto vem a ser o curso da humana vida” faz um contraponto entre o rio, no qual “tudo é repetir / vazas, e tornas a encher”; e o homem, que, um tanto exasperado, confessa: “em mim tudo é fenecer, / tudo em mim é acabar, / tudo em mim é sepultar, / finalmente hei de morrer”. E, como operador do trágico³ destino humano, estão bichos corrosivos:

Enfim certamente és rio,
foste mar, mar hás de ser,
mas eu só devo de crer,
que fui, e serei pó frio:
assim creio, assim confio,
nele me hei de converter,
os bichos me hão de comer
hei de todo acabar,
hei de estreita conta dar,
Finalmente hei de morrer.
(Matos, 1982, p. 771-772)

A mera evocação do animal corrosivo poderia abrir uma série na lírica brasileira para além do barroco, a exemplo de um Cruz e Sousa em “A ironia dos vermes”, de *Faróis*,⁴ no qual o animal corrosivo denuncia a arbitrariedade da divisão da sociedade em classes sociais ao explicitar que tanto uma camponesa quanto uma princesa terão o mesmo fim, qual seja, serão por ele devoradas. Augusto dos Anjos, em “O Deus-verme”, poema incluído em *Eu*, de 1912, coloca o bicho na condição de divindade por representar a única verdade absoluta, qual

² “O barroco prolixo / com todos os tiques, / e o reto tão correto, / direto ao que insiste, / são linguagens que raramente coexistem: / só as vi na Capela / Dourada do Recife. / E não sei de outro exemplo, / Nem me lembro que ouvisse, / de linguagens casarem / de armas e de alma em riste” (Neto, 2008, p. 367-368).

³ Trágico que, segundo João Adolfo Hansen, é moralizante, não dionisíaco, isto é: realiza uma purgação das paixões e impurezas do corpo social, de onde sua compleição misógina, racista etc. No caso especificado, exacerba-se a inferioridade do homem perante Deus, assim como a brutal hierarquia explicitada na superioridade do mundo inteligível e divino em relação ao sensível e material. Cf. Hansen, 2004.

⁴ “Mas ah! quanta ironia atroz, funérea, / Imaginária e cândida Princesa: / És igual a uma simples camponesa / Nos apodrecimentos da Matéria” (Cruz e Sousa, s/d, p. 160). Vale a menção à tese de Doutorado de Bruno Matan-grano “Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista”, defendida em 2019.

seja, a morte e a transformação da matéria; e, em “Psicologia de um vencido”, faz o “eu lírico” se sentir olhado pelo verme, o “operário das ruínas” (Anjos, 2011, p. 11), que um dia irá vencê-lo e comê-lo. Poderíamos lembrar, ainda, de Carlos Drummond de Andrade com seu “Áporo” de *A rosa do povo*, de 1945, um inseto que cava para buscar saída em um país bloqueado – estamos em plena modernização conservadora de Vargas –, até que tal ação é interrompida pelo advento de uma flor não geométrica que produz uma abertura (Andrade, 1973, p. 154). Isto se nos mantivermos no campo da lírica, pois, no do romance, caberia, rapidamente, lembrar que as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada por Machado de Assis em 1880, são dedicadas pelo personagem narrador, como consta no texto: “ao verme / que / primeiro roeu as frias carnes / do meu cadáver / dedico / como saudosa lembrança / estas Memórias Póstumas” (Assis, 1880). A ironia, aqui, parece estar em consagrar as memórias àqueles que garantem sua possibilidade de existência da forma pela qual são colocadas, pois, em primeiro lugar, é somente por estar morto e, logo, comido pelos vermes, que a personagem reflete sua vida na escrita, recompondo-a – reflexão/duplicação contida na imagem acústica “ver-me” (Cf. Oliveira, 2019, p. 3) –, assim como, em segundo, é justamente por estar em outro plano que angaria certo grau de liberdade de expressão e tom crítico em relação à vida passada.⁵

Por outro lado, pode-se observar como o cupim de Cabral enfrenta questões que lhe são muito contemporâneas e que, para ser identificadas, vale voltar ao poema. Pode-se dizer que ele é composto por dois grandes embates: um entre campo e cidade, inscrito tanto na relação de Recife com sua periferia quanto entre a capital e o interior; e um segundo entre cultura e natureza, isto é, entre as construções humanas e a sua deterioração pelo cupim, gerando contágio entre história e *phýsis*, ser e devir. Quanto a este confronto, ele se restringe ao campo/periferia e está presente em oito seções do poema, sendo absolutamente majoritário. Aquele consta somente nas primeira e última seções, nas quais, por meio da objeção ao cupim, a cidade grande opõe um dique à natureza. Além disso, notamos que, no caso do interior, a corrosão impelida pelo animal não produz apenas a mistura entre os supracitados polos como, também, uma maior heterogeneidade de tempos históricos, tal como consta nos materiais das construções de Olinda e que levam, por fim, a menção ao barroco, isto é, um estilo atribuído a outra época.

Uma das leituras que entende que poema exorta o controle dos cupins se justifica chamando atenção para posição privilegiada de Recife na abertura e encerramento: “imune à ação do cupim, só que agora a um Recife industrializado, cujas máquinas são a garantia de que a cidade poderá resistir ao inimigo insidioso que destrói tudo ao redor” (Senna, 1980, p. 106), como diz, por exemplo, Marta de Senna. Pode-se pressupor, igualmente, que ela derive de uma leitura geral da obra de Cabral aplicada ao caso particular. Isto porque no poema não há um elemento explícito que indicaria a preferência de uma consciência transcendente a um dos lados do embate. Aliás, nos primeiros versos do décimo fragmento, lemos que “Recife, só, chegou a cristal / em toda a Mata e Litoral. / Recife e a máquina sadia / que bate em Moreno e Paulista”. Porém, a última estrofe, ao se iniciar com uma conjunção adversativa, parece voltar atrás: “mas nem na Mata ou Litoral / há mais desse aço industrial / para opor-se ao cupim, ao podre / que o mar canavial traz, ou fosse.” (Neto, 2008, p. 215-216) – talvez seja esse movimento de reconsideração que

⁵ O gesto aqui se assemelha ao de Dante na *Commedia* que, doutro plano, denuncia, ainda que de forma velada, figuras que lhe eram contemporâneas.

leve João Alexandre Barbosa a concluir que, no fim das contas, não haveria resistência aos “riscos do podre”. Por outro lado, sublinhamos a inexistência, no último verso, de uma “louvação da indústria”, ao contrário: ao citar Recife e a máquina sadia, lemos: “essas têm a carne limpa, / embora feia, em série, fria”. Esta adjetivação é o mais próximo de algum juízo de valor que poderia sinalizar a posição de uma consciência transcendente acerca da luta.

4 Modernização conservadora

Caberia, a fim de aprofundar as implicações da mobilização desses embates pelo poema, verificar suas principais abordagens na tradição: na mesma medida que campo x cidade teria elaboração incontornável nos trabalhos de Marx e Engels, cultura e natureza encontraria em Friedrich Nietzsche. No memorável capítulo do livro I d’*O capital* acerca da “Acumulação primitiva”, Marx descreve longamente os processos de expropriação dos camponeses de suas terras e meios de produção gerando, com isso, trabalhadores sem direitos para servir nas indústrias citadinas, isto é, a forma de trabalho sobre qual se funda o capitalismo, o trabalho assalariado. Por isso, nos artigos escritos cerca de cinco anos depois e reunidos no volume *Sobre a questão da moradia*, Engels, por sua vez, argumenta que a solução para a massa de desabrigados nas metrópoles inchadas que, então, horroriza Proudhon e os proudhonianos, consistir-se-ia na “supressão da oposição entre cidade e campo” (Engels, 2019, p. 80). Diferentemente, a solução burguesa para o problema, então, era dada pelo bonapartismo com as reformas urbanas de Haussmann que se tornam, para Engels, mais que uma política pública de um prefeito do Departamento do Sena, mas um paradigma urbanístico doravante universalizado e que se consistiria, por sua vez, em “abrir ruas retas, longas e largas através da aglomeração dos bairros de trabalhadores e cercá-las de ambos os lados de prédios luxuosos [...]”, evitando barricadas, entre outros. O resultado seria o mesmo em toda parte: “as vielas e os becos mais escandalosos desaparecem sob a enorme autoglorificação da burguesia em virtude de tão retumbante êxito, mas reaparecem”, conclui, finalmente, o estudioso, imediatamente “em outro lugar e muitas vezes na vizinhança mais próxima” (Engels, 2019, p. 104).

O que chama atenção não apenas ao sublinhado caráter industrial de Recife em “Paisagens”, mas também ao fato de ser justamente no final dos anos cinquenta que a praia de Boa Viagem inicia seu processo de verticalização, gerando um *boom* imobiliário que é acompanhado, por sua vez, da favelização de Brasília Formosa, bairro vizinho, assim como da formação das maiores favelas nos arrabaldes, como a da Borborema (Cf. Costa *et. al.*, 2008). O modo isento, geométrico, exato com que Recife cai sobre o mar é possibilitado, como diz o poema, pelo material que utiliza, sendo o progresso técnico, portanto, fundamental para a “dominação da natureza” que exerce – enquanto, observamos, os “retrocessos na organização da sociedade”, para usar as expressões de Walter Benjamin, faziam o amontoado de ruínas da vizinhança “subirem até os céus” (Benjamin, 1994, p. 226). Não apenas Recife: estamos em plena construção de Brasília, ponto alto da modernização conservadora (Cf. Oliveira, 2013) e do construtivismo racionalista posto em ato num dos zênites da história brasileira. Não seria uma ironia que o poeta-engenheiro-cartesiano, justamente no ponto de conversão de seu suposto ideal em realidade do seu país, dedique o maior poema do seu livro mais racionalista ao cupim, antítese do engenheiro?

De certo uma ironia caso se considere que João Cabral é, antes ou além de um racionalista, um irônico, como diz, por exemplo, Homero Araújo, que, para tanto, coloca o poeta na mesma linhagem de Machado de Assis ao lembrar que ambos eram admiradores “da ironia e do humor setecentista inglês” (Araújo, 2014, p. 167). Posição que o afastaria do otimismo das promessas modernizantes do final dos anos 50, então compartilhadas pela Bossa nova, e às quais Cabral respondia com desconfiança, postura crítica e consciência catastrófica do atraso, segundo Araújo – portanto, distanciando-se da modernização conservadora. O que entraria em atrito, notamos, com a redução de sua poesia ao construtivismo. Ora, a reivindicação da “forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 217) pelos irmãos Campos e Décio Pignatari no “Plano piloto da poesia concreta”, de 58, desembocaria, dois anos depois, no endosso feito por Haroldo de Campos à construção de Brasília devido a hipotética união entre tradição e modernidade protagonizada pela combinação entre as formas curvas e “barrocas” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 213) da arquitetura de Niemeyer ao racionalismo do plano piloto de Lúcio Costa,⁶ como coloca o crítico e poeta concreto. Logo, o entusiasmo pela poesia de Cabral, garantindo a ela um lugar na *paideuma* tríade da lírica brasileira, na qual divide espaço com Oswald e Drummond, só poderia partir, como bem mostrado, de sua redução ao caráter exclusivamente construtivista, racionalista e cartesiano.

É irônico, sem dúvida, que a organização no plano da forma, a chamada poesia-poesia, não encontre, pra dizer o mínimo, confirmação sem resto no plano da prosa no qual, por sua vez, a geometria cede à corrosão, embora, no polo do contágio, exista sorte de coexistência entre destruição e geometria. Fato sobre o qual, aliás, vale a última consideração. Se haveria um contraponto à teleologia da máquina sadia, feia, em série, fria, que repousa sobre a praia do Recife (ou sobre o sertão goiano, como é o caso de Brasília) – e que poderia denotar um ceticismo em relação à modernização conservadora devido à consciência catastrófica do atraso. Enfim, se há este contraponto, note-se que, como dito, no polo do contágio não apenas geometria e destruição estão lado a lado, como a própria corrosão não figura como elemento meramente negativo, destrutivo, a exemplo da ação do cupim ser colocada enquanto ato de *modelar* quando o poema se refere às cidades do litoral. No plano da cultura, é como se se perfurasse a homogeneidade do progresso, revelando as camadas da memória, inscrita nos heterogêneos substratos históricos de Olinda – Benjamin dizia que, “como ruína, a história”, no drama barroco, “se fundiu sensorialmente ao cenário”. Neste sentido, o estilhaço, as ruínas e os fragmentos não são apenas indício de uma violência, mas, também, espécie de matéria de criação (Benjamin, 1998, p. 200), porque torna permutativa a relação entre tempo e espaço, adquirindo a matéria dimensões múltiplas que tornam o passado citável; abrindo-a a outras leituras. E isto está longe de passar por algum tipo de idealização, uma vez que o passado é também colocado sob a diátribe da enfermidade, que poderia remeter ao declínio da monocultura e à precariedade das formas arcaicas de produção. Afinal, o cupim não é um

⁶ Em 1998, com a publicação de *Crisantempo*, Haroldo de Campos dá atenção à térmita no “Poema qohelético 2: elogio da térmita”: “os cupins se apoderam da biblioteca / ouço o seu áfono rumor / o canto zero das térmitas / os homens desertaram a biblioteca / palavras transformadas em papel / os cupins / ocuparam o lugar dos homens / gulosos de papel peritos em celulose / o orgulho dos homens se abate madeira / roída / tudo é vão / o gorgulho mina o orgulho / assim ficaremos cadáveres verminosos.” Nota-se a divisão feita pelo próprio poeta entre a fase concretista e a pós-utópica, sendo, sintomaticamente, pertencente ao momento pós-utópico tal elogio da térmita.

mero escavador que revela uma origem, mas, antes, aquele que “faz as vezes”:⁷ seja do mestre de obras barroco, do declínio da economia canvieira ou da pobreza da periferia da cidade grande. Já em relação ao plano da natureza, essa reversibilidade da imagem do cupim – ou o caráter paradoxal do que denominamos como “campo do contágio” – produz algo curioso, porque é como se o animal transcendesse sua posição meramente negativa, natural, retomando um processo que não é incomum na poesia de Cabral. Vejamos, por exemplo, o que diz Benedito Nunes sobre *O cão sem plumas*, poema de 1950:

Todo ser violentado, cujos atributos se truncam e se confundem, como nos versos acima os atributos da árvore com os do pássaro, é um cão sem plumas. Exposto a uma geral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada em si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima, que tem a força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe. O rio conhece os homens sem pluma, seus homônimos, que vão nele perder-se numa convivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalcadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. [...] Mas pela sua própria natureza carente, pela corrosão e privação que qualificam a sua maneira de existir, a realidade humana, concentrada na imagem do cão sem plumas, é uma realidade espessa e contundente, cortante e agressiva, capaz de afirmar-se a si mesma, rejeitando a negação que reduz a não-ser (Nunes, 1971, p. 68-70).

Em seu clássico acerca d'*O nascimento da tragédia*, de 1872, Friedrich Nietzsche argumenta que, no estado dionísíaco, não se dilui a apenas a hierarquia entre os homens, mas, também, destes com a natureza: “os animais falam, já a terra produz leite e mel, por que a voz do homem adquiriu uma ressonância de ordem sobrenatural. O homem [...] sente-se Deus [...], deixa de ser artista para se tornar obra de arte” (Nietzsche, 2004, p. 37). É como se, após a crítica da relação dos homens entre si e que se configura pelo modo de dominação da natureza – neste caso bastaria pensar no filme *Aquarius*, de 2016, do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, no qual se não se opõe dique aos cupins, sendo eles, antes, instrumentalizados pela especulação imobiliária para destruir um prédio antigo e dar prosseguimento à verticalização da praia de Boa viagem –, a poesia cabralina também apontasse, de forma bastante complexa, para outra forma de arti-

⁷ O cupim, portanto, não visa recuperar uma *arché*, uma origem, mas, antes, sua escavação produz recombinações, permutações, realocando contatos já existentes entre universos heterogêneos e produzindo novas articulações. Está mais próximo, portanto, daquilo que Claude Lévi-Strauss, dois anos após Cabral, na obra *O pensamento selvagem*, chamaria de *bricoleur*, tipo que se postula, curiosa e sintomaticamente, justamente em oposição ao engenheiro: “o *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matéria-prima e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto [...] porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso pode servir’”. (Lévi-Strauss, 1989, p. 34). Jacques Derrida, tanto em *De la grammatologie* quanto em *L’écriture et la différence*, ambos publicados em 1967, chamaria atenção ao caráter teológico do engenheiro, postulando-o como uma das formas do *bricoleur*, ou, de maneira mais crítica, seu mito.

culação da cultura com o ambiente. Em *O cão sem plumas* se humaniza o rio e fluvializa o homem; em “Paisagens”, se não teríamos algo como uma “fusão integrativa no cosmos”, como consta na expressão de Antonio Carlos Secchin ao se referir à *Pedra do sono*, primeira obra de João Cabral publicada em 1942, há, de certo, usando outra máxima do crítico empregada no mesmo contexto, um “fluxo integrativo entre o que vê e o que é visto” (Secchin, 1999, p. 20). E isto por uma razão simples: cultura e natureza, periferias e bichos de fruta, cidade e cupim mutuamente modelam e são modeladas, são mestre de obra e a obra em si. Talvez não se fundindo, o que anularia suas singularidades em detrimento de uma nova identidade resultante da união; mas, devido à façção permutativa e processual do contágio, permanecendo sempre a possibilidade aberta de um devir-outro.⁸

Uma poética de Joaquim?

Além disso, o comentário de Nunes chama atenção a outra característica da poesia-prosa cabralina: a presença da destruição, da corrosão. Protagonista, portanto, no maior poema de *Quaderna*, qual seja, “Paisagens com cupim”, com todas as consequências que apontamos e que ainda serão apresentadas; mas, também, em *O cão sem plumas*, seu aparecimento inaugural e mais expressivo estaria justamente quando João Cabral realiza dois movimentos muito importantes em sua poesia, quais sejam: recusar toda e qualquer forma fixa em favor de um poema em prosa e, finalmente, prestar uma homenagem e/ou filiação a Carlos Drummond de Andrade. Estamos falando de *Os três mal-amados*, de 1943, que glosa, por sua vez, o poema “Quadrilha”, publicado pelo mineiro em *Alguma poesia*, de 1930. Que, para Haroldo de Campos – para o qual, lembramos, a poesia-prosa é água do manancial construtivista e evoca exclusivamente o engajamento, inofensivo para a poesia-poesia –, não passa de uma “incursão sem maior importância no poema dialogado”, passagem insignificante da ilogicidade surrealista de *A pedra do sono* à “fase definitiva”, quando poeta e arquiteto, enfim, provam de sua origem comum: a dos “construtores” (Campos, 2010, p. 80), segundo Haroldo de Campos.

Ora, se parte fundamental da fortuna crítica cabralina, a exemplo de Lauro Escorel, João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin, concordaria com Campos acerca do construtivismo racionalista como fundamento da poética cabralina; haveria, no entanto, uma notável discordância: para estes, enquanto *Pedra do sono* seria sorte de gesto inicial, ponto fora da curva, *Os três mal-amados*, diferentemente, seria, por assim dizer, o início da poesia de João Cabral propriamente dita, isto é: onde as principais forças da restante poética cabralina dariam as caras pela primeira vez. Talvez o argumento mais detalhado acerca do poema seja o de Secchin, que parte justamente de uma afirmação de João Alexandre Barbosa: nele, os três mal-amados Raimundo, João e Joaquim discorrem sobre o amor da seguinte maneira: “Quase todas as intervenções de Raimundo podem ser consideradas [...] como uma imensa antítese engendrada a partir de elementos oriundos da imagística de João”, configurando

⁸ Vale recorrer à definição do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio, segundo a qual o mito ameríndio diz de uma “história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (2015, p. 56), mas habitavam um estado pré-cósmico sem “identidade primordial”, no qual haveria uma “diferença infinita”, indecível como saber se “o jaguar mítico é um bloco de afeto humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano” (2015, p. 56): logo, eu e outro se “interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo” (2015, p. 56).

ambos uma tensão “que persistirá na obra seguinte do poeta”; diferentemente, todavia, de Joaquim, o terceiro mal-amado que representaria “uma proposta que só incidentalmente é reencontrada nos poemas de João Cabral.” (Secchin, 1999, p. 30), afirma Secchin a partir do texto de Barbosa.

João, segundo Secchin, traria o sonho – “criação minha, nascida do meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo universo, de sua geografia, de sua poesia?” –; Raimundo, em contraposição, faria figurar a lucidez construtivista que se tornaria hegemônica: “a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos, objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá”. Logo, à maneira de Haroldo de Campos, a poética cabralina se caracterizaria pela “primazia da reflexão” imposta pela “organização da matéria”, o que implicaria, necessariamente, uma “retração dos valores de João e Joaquim” (Secchin, 1999, p. 30). Diferentemente de João, no entanto, Joaquim teria uma capacidade ativa nula, segundo Secchin, sofrendo uma agressão pela devoração que o amor lhe impõe sem que se produza nem uma “fusão na matéria cósmica”, nem uma mínima rearticulação do esvaziado; destruindo, enfim, a própria materialidade. Afinal, segundo o mote recitado pelo mal-amado no poema, a partir do qual será tecido um inventário, “amor comeu” sua “infância”, seu “Estado”, sua cidade, o “cheiro de cana”, o “futuro grande poeta” e “até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso” (Cabral, 2008, p. 39). Portanto, este afeto, tão importante à lírica é, como conclui Secchin, inconciliável com a própria poesia, restando exclusivamente, em sua “mecânica obstrutora”, como agente da corrosão.

João Alexandre Barbosa propõe que é justamente a reflexão de Raimundo – produzir algo e, posteriormente, imitá-lo – que realiza o citado modo de estar no mundo como barreira às emoções, pedra de toque da poesia cabralina. A fenomenologia, lembramos rapidamente, também foi usada tanto por José Guilherme Merquior quanto por Luiz Costa Lima para ler Cabral: segundo o último, o poeta, como já pontuamos, substitui o ato de se contar uma história e seu espaço múltiplo pelo manejo da linguagem que coloca, por sua vez, o espaço entre parêntesis, tornando-o homogêneo e indivisível, interditando a corrosão e se afastando de Drummond. Finalmente, lembramos que no estudo *A pedra e o rio* (1973), Lauro Escorel constata que é a partir de *Os três mal-amados* que João Cabral passa a opor um “ideal de lucidez” (Escorel, 2001, p. 18-19) ao sonho e ao orgânico da substância vital.

De longe, tantos cubos; de perto, o fio gasto

No entanto, é preciso fazer uma ressalva: o grande inventário que constitui a corrosão de Joaquim, em *Os três mal-amados* – nota-se como o inventário, a série, costuma estar presente nesta poesia-prosa de Cabral, a exemplo de “Paisagens com cupim” e *O cão sem plumas* –, não é constituído somente pela destruição, afinal, lemos em sua última frase: “o amor comeu [...] meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte” (Neto, 2008, p. 40). Uma temática muito conhecida da antiguidade e que retorna, entre outros momentos, no barroco, é o *carpe diem*, ou seja, um chamado à fruição imediata da vida em razão da consciência do caráter trágico da exis-

tência. Por outro lado, os estudos recentes de Christian Dunker (2015) e Vladimir Safatle (2015)⁹ mostram como a mobilização do medo como principal afeto na política contemporânea levam, entre outros, ao conservadorismo, à brutalização das relações sociais, além da cultura do condomínio, isto é, à formação de redomas imobiliárias no meio das cidades que intensificam o *apartheid* social – exatamente como se passa no fim dos anos 50 na cidade de Recife em Boa Viagem. Isto tudo para dizer que esta última afirmação do poema parece apontar para uma negação da negação que teria um hipotético caráter afirmativo, isto é, como se o amor, ao despir o sujeito das qualificações culturais, bens, posses etc., não o levaria somente à ruptura com o silêncio – rumo à ação política ou poética, já que Joaquim seria justamente um poeta e o amor uma obstrução à atividade? – mas, acabando com o medo da morte, o impelisse ao gozo da vida. Aliás, haveria aí uma similaridade com outra personagem drummondiana cujas vicissitudes eram publicadas no ano anterior ao advento de *Os três mal-amados*: trata-se de José, justamente alguém que “faz versos” e que encara o fim de seu mundo, como diz: “tudo acabou”. “Mas”, ressalva o poema, “você não morre, / você é duro, José!” e, assim, ele continua a caminhar: “você marcha, José! / José, para onde?” (Drummond, 1973, p. 130).

Se esta leitura é possível, haveria aqui uma coerência entre o processo desencadeado pelo *O cão sem plumas* da leitura de Nunes e pelo cupim de “Paisagens” segundo nossa leitura, qual seja: uma corrosão destruidora cujo caráter paradoxal aponta, se não a uma “integração”, à possibilidade de rearticulação, enfim, a uma positividade, ainda que indeterminada, como a marcha de José. Processos isolados em João Cabral? Outros similares poderiam ser rapidamente elencados: publicado após *Os três mal-amados*, *O engenheiro* traz o poema “Dedicado a Carlos Drummond de Andrade” no qual se retoma o inventário, agora sob a máxima “não há guarda-chuva” – guardada as devidas proporções, seria o mesmo que dizer “não há dique” – contra o amor, contra o mundo, o tempo, e, especialmente, contra poema, que sobe numa região em que “tudo é surpresa” (Cabral, 2008, p. 55-56), como a flor no canteiro. Na obra posterior, *Psicologia da composição* (1947), temos, no poema “Fábula de Anfion”, uma narrativa acerca de um construtor absolutamente racional – assim como em “Paisagens”, a própria organização é uma personagem da trama, como se o engenheiro fosse uma das manifestações do *bricoleur* na exata mesma medida que poesia-poesia fosse da poesia-prosa – cuja empresa terminada fracassada devido ao advento da flauta do acaso cuja ação, por sua vez, é tanto responsável como comparada ao advento de bichos indomesticados e inverossímeis. Similarmente, em “Psicologia da composição” o poema é comparado a um cavalo (Cabral, 2008, p. 65) que rompe o cimento mudo e fresco e, em “A palavra seda”, o poema avisa que algo de animal persiste no objeto mesmo quando nomeado. São inúmeros exemplos de uma negatividade, do corrosivo na poesia cabralina e que acaba, paradoxalmente, ganhando valor positivo, criador, propositivo. E não raro tais elementos estão associados tanto a figuras da natureza como, especialmente, à própria poesia sendo, aliás, muitas vezes postulados como a condição de sua existência.

O que a própria crítica citada pode constatar quando se pôs a analisar cada caso em sua singularidade. Ao fim do seu estudo, Lauro Escorel, ao atestar, no enredo da “Fábula de

⁹ Aliás, trata-se de uma temática bastante drummondiana como demonstra o poema “Congresso internacional do medo”, de *Sentimento do mundo* (1940), no qual lemos: “[...] cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, / cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte, / depois morreremos de medo” (Drummond, 1973, p. 105).

Anfion”, a “falência do mito intelectualista do engenheiro” (Escorel, 2001, p. 114), aponta para o equilíbrio na poesia cabralina entre a pedra e o rio, insígnias da exatidão e da imprecisão, respectivamente. Marta Peixoto, por sua vez, sublinharia a existência da indefinição de fronteiras entre os reinos humano, animal e vegetal, com um “valor positivo” (Peixoto, 1983, p. 157) para Cabral, sobretudo ao comentar poemas de *Quaderna* como, por exemplo, “Jogos frutais” e “Poema(s) da cabra”. Já Secchin, ao ler as últimas estrofes *Uma faca só lâmina* (1955), na qual se demarca que “a realidade prima, e tão violenta / que ao tentar apreendê-la toda imagem arrebenta” (Cabral, 2008, p. 191), conclui que a poesia de Cabral “rejeita o idealismo da Totalização”, portando, logo, uma incompletude que a mantém sempre aberta, demandando preenchimento “parcial e possível” (Secchin, 1999, p. 132). E, por isso, o pernambucano seria o poeta que mais insiste na questão da “perspectiva”: “se a imagem 1 é válida, sob certo ângulo a 2 é mais pertinente”, diz, por exemplo, ao analisar alguns poemas de *Serial* (1961). Ao comentar, por fim, os poemas sertanejos de *A educação pela pedra* (1966), o crítico aponta como a “obsessão pelo avesso”, pelo paradoxo, produz, na poesia de João Cabral, uma indistinção de fronteiras: “minerais se animalizam, animais se vegetalizam, homens se mineralizam” (Secchin, 1999, p. 193).

Estas últimas avaliações coincidem sem resto com o que apontamos acerca da atividade do cupim, e também com a leitura de *O cão sem plumas* empreendida por Benedito Nunes; além dos demais enumerados processos envolvendo a bricolagem e a corrosão, que poderíamos denominar, a partir de uma visada mais geral, como parte de uma “poética de Joaquim”, força que está muito longe de ser minoritária na poesia de João Cabral de Melo Neto. O que nos levaria à seguinte conclusão: se a poética do último mal-amado Joaquim atravessa, como propusemos, a poesia cabralina de ponta a ponta, teríamos, diante de um olhar panorâmico, uma ironia: se olharmos para as partes mais visíveis de um poema, seu início ou seu fim; ou, ao avistá-lo de longe, de maneira geral, é como se sua poesia se se apresentasse “tantos cubos”, anunciando, com isto, “um perfil duro. / Porém de perto”, examinando cada caso, ao contrário, se revelasse, tal como a cidade de Olinda, “seu fio gasto”. Uma ironia? Se sim, é como se parte da crítica não a tivesse captado: ao tentar se distanciar de sua poesia para vê-la melhor, isto é, ao empreender sua atividade analítica – aliás, Barbosa defende que a poesia de João Cabral não constrói uma poética mas, precisamente, uma ética, justamente por estar fundamentada na reflexão, na duplicação –, ela acaba emulando a própria poética de Cabral, privando-se de um maior poder de reflexão sobre sua poesia. Por quê? Pois, ao analisar em sua totalidade diz “tantos cubos” – isto é, de que João Cabral seria somente engenheiro cartesiano de racionalismo extremo, como quis Campos –, porém, ao examinar de perto, acusa o “fio gasto” – os jogo de perspectivas implícito no valor positivo dado à indefinição de fronteiras entre os reinos humano, animal e vegetal; a rejeição ao idealismo da totalização; a obsessão pelo avesso, isto é, pelo paradoxo etc –. Há, portanto, um impasse não resolvido.

Seria preciso, ao contrário, superar tal contradição – o que, curiosamente, implicaria reconhecer justamente a contradição, a aporia, como elemento permanente de sua poesia – e considerar ambos como integrantes da poesia de João Cabral, isto é; jamais compreendê-la como exclusivamente oriunda da engenharia, mas que mantém viva em seu corpo a poética de Joaquim. Pois é colocando os “tantos cubos” ao lado do “fio gasto” que emerge, como mostrado – e entre tantos outros –, seu vínculo indelével (mas, jamais submisso) com a poesia de Drummond; sua crítica à modernização; seu jogo de perspectivas entre cultura e natureza. Enfim, o assombroso alcance político, ético e estético de sua poesia.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade*. Poesia completa e prosa. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia de Augusto dos Anjos com estudo crítico de Ferreira Gullar*. José Olympio: Rio de Janeiro, 2011.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Providências cabralina. In: ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira*. Porto Alegre Editora da UFRGS, 2014. p. 167-185.
- ÁVILA, Affonso; CONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro glosário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 151-155.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 77-88.
- COSTA, Monica Ferreira da et al. Verticalização da Praia da Boa Viagem (Recife, Pernambuco) e suas Consequências Sócio-Ambientais. *Revista de Gestão Costeira Integrada – Journal of Integrated Coastal Zone Management*, v. 8, n. 2, 2008, p. 233-245. Associação Portuguesa dos Recursos Hídricos Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3883/388340124017.pdf> Acesso em: 22/05/2024.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Águias, cisnes e vermes*: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua Portuguesa), do DLCV da FFLCH – Universidade São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes. São Paulo: 2019.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. 13 Ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “Memórias Póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura”. In: *Recortes machadianos*, São Paulo, p. 18-49, 2019.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- WOFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Civilização cacaueteira, entre a fundação e os discursos de crítica: Panorama da produção literária sul-baiana no século XX

Cocoa civilization, between foundation and critical speeches: A panorama of the literary production from Southern Bahia in the 20th century

Rafael Guimarães Tavares Silva
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
Aracati | CE | BR
rafae.silva@uece.br
<https://orcid.org/0000-0002-8985-8315>

Resumo: O artigo oferece um panorama histórico de alguns expoentes da produção literária sul-baiana do século XX. Para isso, fundamenta-se em estudos recentes que questionam a perspectiva hegemônica assumida pelas principais obras dedicadas à história da Literatura Brasileira, com o objetivo de defender que uma apreciação atenta às particularidades de produções literárias regionais muitas vezes não aparece nesse tipo de trabalho. Explorando as brechas abertas por tais apontamentos, abordam-se as obras inaugurais de Sosígenes Costa e Jorge Amado, principalmente a partir de seu contexto histórico (a civilização cacaueteira), assim como de suas tensões com o discurso modernista das décadas de 1920 e 1930. Na sequência, situam-se os trabalhos literários de Jorge Medauar e Adonias Filho, em suas propostas de dar continuidade aos posicionamentos críticos defendidos pela geração anterior, enquanto aprofundam a representação da vida íntima e da psicologia dos habitantes da região. O artigo encerra-se com uma reflexão geral sobre as possíveis relações entre história e literatura no âmbito de uma produção literária regional como a que caracteriza a civilização cacaueteira do sul da Bahia.

Palavras-chave: Civilização cacaueteira; Literatura sul-baiana; Sosígenes Costa; Jorge Amado; Adonias Filho; Jorge Medauar.

Abstract: The article offers a historical overview of some exponents of the literary production from Southern Bahia in the 20th century. The critical approach is based on recent studies that question the hegemonic perspective assumed by the main works dedicated to the history of Brazilian Literature, with the aim of arguing that an attentive appreciation of the particularities of regional literary productions often does not appear in this type of work. Exploring the gaps opened by such approach, the inaugural works of Sosígenes Costa and Jorge Amado are analyzed, mainly in



view of their historical context (the cocoa civilization) and their tensions with the modernist discourse of the 1920s and 1930s. The literary works of Jorge Medauar and Adonias Filho are taken into account as well, in their proposals to keep the critical positions defended by the previous generation, while deepening the representation of the intimate life and psychology of the region's inhabitants. The proposal ends with a general reflection on the possible associations between history and literature within the scope of a regional literary production such as that which characterizes the cocoa civilization of southern Bahia.

Keywords: Cocoa civilization; South Bahian literature; Sosígenes Costa; Jorge Amado; Adonias Filho; Jorge Medauar.

1 Introdução

O Brasil é um país de dimensões territoriais continentais, com mais de oito milhões de quilômetros quadrados divididos em 26 estados, numa diversidade cultural muito maior e mais notável do que certos estudos de aspectos dessa cultura levam a acreditar. Um dos problemas enfrentados por quem se esforça para ter uma compreensão mais aguçada dessa multiplicidade de manifestações culturais é o papel centralizador e homogeneizador que alguns centros do Sudeste, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, exercem sobre as pesquisas e mesmo sobre a constituição de áreas inteiras, como é o caso da Literatura. Assumindo a perspectiva hegemônica desses grandes centros, estudiosos encaram as manifestações culturais brasileiras por esse viés e privilegiam aspectos da cultura central, enquanto subordinam as manifestações culturais não-hegemônicas, entendendo-as como meros reflexos atrasados ou excrescências pouco dignas de nota. Aqui, pretendo fazer uma crítica a esse tipo de abordagem no campo da Literatura Brasileira, propondo uma reflexão sobre a dimensão regional de qualquer obra escrita no Brasil, para então abordar o caso específico daquelas conectadas ao sul da Bahia e à civilização cacaueteira.

A disciplina de Literatura Brasileira é instituída nos primeiros cursos universitários de Letras do país a partir da década de 1950, após a consagração do Modernismo (paulista e, em certa medida, carioca) como a perspectiva mais atualizada sobre a história da literatura brasileira. Isso reflete o esforço de teorização de figuras como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo. A institucionalização dessa forma de conceber o campo acontece com os trabalhos de Afrânio Coutinho, na UFRJ, e Antonio Candido, na USP, com a definição de dois paradigmas para o estudo da literatura. Ainda que haja diferenças entre eles, com a ênfase do primeiro em análises crítico-textuais e a do segundo em análises histórico-sociológicas, ambos privilegiam a perspectiva modernista hegemônica como forma de compreensão do fenômeno literário no Brasil e, como consequência, a história escrita por eles e seus colegas (ou continuadores) tem como *télós* o Modernismo (paulista-carioca) e

manifesta pouco interesse por aquilo que não tenha ajudado a prepará-lo (precedendo-o) ou que não tenha sido diretamente influenciado por ele (sucendo-o).¹

Evidentemente, não faço essa crítica sugerindo que seria possível escrever uma história da Literatura Brasileira “neutra” e “objetiva”, sem adotar uma perspectiva qualquer. A meu ver, assumir uma perspectiva específica na historiografia é algo incontornável. O problema, contudo, é que ela não costuma ser publicamente assumida enquanto tal e, por isso, tende a ser naturalizada como a única possível, impondo-se (às vezes de maneira violenta) sobre outras formas de enxergar os fenômenos literários. Nesse sentido, a consciência de que trabalhos orientados pela perspectiva de Afrânio Coutinho e Antonio Candido assumem como sua principal referência o Modernismo – e que esse Modernismo não é universalista, mas sobretudo paulista-carioca – abre o espaço necessário para que outras formas de conceber a Literatura Brasileira se tornem possíveis, a partir de outras referências regionais.

Carlos Drummond de Andrade, outro avatar do Modernismo hegemônico, publica em *Alguma poesia*, na seção “Lanterna mágica”, o poema de número VIII “Bahia”, no qual afirma: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia.../ Mas eu nunca fui lá.” (Andrade, 1930, p. 47). Se é certo que o riso desses versos depende parcialmente do choque entre uma expectativa de cosmopolitismo e uma realidade de acanhado provincianismo – o que pode ser traduzido em termos de projeto modernista como o choque entre um projeto de integração nacional e os obstáculos colocados por especificidades regionais –, a escolha da Bahia talvez não seja gratuita. Ainda que a produção literária baiana receba eventuais referências no que diz respeito a manifestações modernistas, como aliás acontece com os chamados “grupo gaúcho” (Ramos, 1970, p. 134) e “grupo do Nordeste” (Ramos, 1970, p. 141), fato é que isso se dá apenas na medida em que apareçam aí reflexos diretos do Modernismo paulista.

Carlos Chiacchio foi, na Bahia, o centro do impulso modernista que, em 1928, ajuntou poetas e escritores adolescentes sob a legenda de *Arco e Flexa*; posteriormente, liderou ainda o movimento de *Ala*. Entre os primeiros poetas modernistas da Bahia contam-se Eugênio Gomes, Carvalho Filho, Hélio Simões, Pinto de Aguiar, Godofredo Filho, a maioria dos quais publicou livros entre 1928 e 1932. (Ramos, 1970, p. 153).

Essa é a visão paulista da modernidade literária em terras baianas, tal como perpetuada na historiografia oficial da Literatura Brasileira. Com base nela, embora eventuais alusões possam ser feitas a outros nomes, como Sosígenes Costa (Ramos, 1970, p. 154-6), não há espaço de fato para autores e obras cujas características não coincidam com aquilo que “o” Modernismo definiu como a literatura de mais elevado valor para o período. E é por causa dessas questões de “política literária” (para fazer referência a outro poema de Drummond) que muitos leitores sequer ficam sabendo da existência de importantes escritores brasileiros do início do século XX.

Talvez seja hora de ir à Bahia, ou melhor, ao sul da Bahia, e ver a literatura que se faz lá. Antes, contudo, de abordar alguns dos nomes de destaque dessa região, gostaria de mencionar algo que João Cláudio Arendt (2015) retoma dos estudos de Jens Stüben, quando sugere que a escrita de uma história literária regional deveria considerar aquelas obras que:

¹ Essas críticas encontram-se em Denise Vallerius (2010, p. 64-7) e Luís Augusto Fischer (2014, p. 580-7).

- surgiram na respectiva região (ainda que tenha sido o local de estadia acidental do autor);
- foram elaboradas no discurso regional e permitem reconhecer relações intertextuais com traços regionais;
- originaram-se de estímulos que o autor tenha experimentado dos cenários, locais e pessoas de uma região;
- representam uma região e tenham com ela um traço temático como motivo e pano de fundo;
- acima de tudo tenham sido escritas para um público leitor de uma região;
- tenham sido publicadas em uma editora ou em um órgão de imprensa locais;
- tenham sido disseminadas e surtido efeito na região (no público, crítica literária, outros autores) – em geral em função de sua estreita ligação temática com a região;
- provenham de autores que tenham nascido ou crescido na região, mesmo sob circunstâncias em que nas obras ocorram traços regionais somente por acidente, e o local de surgimento e a recepção sejam outros;
- provenham de autores que viveram na região e tenham sido inspirados pela paisagem, suas pessoas e cultura;
- liguem-se a “lugares de memória” especiais, carregados de significado, frequentemente mitificados [...]. (Arendt, 2015, p. 124).

Essas sugestões contemplam aspectos internos às obras (representação de uma região, aspectos linguísticos e intertextuais, referências histórico-culturais etc.) assim como aspectos externos (relativos ao autor, ao público e ao ambiente de circulação da obra, em termos de origem e experiências de vida). Incluindo esse tipo de obra literária entre as manifestações da literatura regional sul-baiana – que não deve ser confundida com a categoria normalmente estigmatizada como “literatura regionalista”² –, gostaria de propor aqui um panorama significativo, concentrado no século XX, abordando alguns dos trabalhos de Sosígenes Costa (1901-1968), Jorge Amado (1912-2001), Adonias Filho (1915-1990) e Jorge Medauar (1918-2003).

2 Primórdios

O sul da Bahia é habitado esparsamente desde o início da colonização do Brasil, compreendendo marcos importantes desse período, como o Monte Pascoal, a Bahia Cabralia e a Coroa Vermelha. Apesar da exploração inicial de pau-brasil e das primeiras tentativas de cultivo da cana-de-açúcar e da mandioca, a resistência indígena local preserva vastas regiões de florestas virgens até o século XIX. É a introdução do cacau no final desse século que promove a transformação responsável por fazer dessa região uma das mais economicamente lucrativas do país no início do século XX.

² *O parti pris* do regionalismo costuma ser visto como um engajamento regional que compromete a liberdade do exercício crítico característico da literatura moderna. Segundo Arendt (2015, p. 120): “Deve-se lembrar de que os adjetivos ‘regional’ e ‘regionalista’, quando juntados ao substantivo ‘literatura’, são capazes de atribuir-lhe noções de espaço, de origem, de matéria, de valor, de tempo e de etnicidade. O termo ‘regional’ indica que alguma coisa – a literatura – pertence ou é própria de uma região, ao passo que a palavra ‘regionalista’ sugere que a ‘literatura regional’ inscreve-se numa tendência que considera e favorece os interesses de uma região.” Sobre a ausência de comprometimento prévio da literatura moderna, ou seja, sua liberdade para “falar tudo”: (Derrida, 2014, p. 58.)

Segundo as palavras ufanistas com que Adonias Filho abre seu tratado histórico-socio-cultural sobre o desenvolvimento da civilização cacauera no sul da Bahia:

Aí, em todo esse tempo, nas funduras das grandes florestas, em todo o que foi uma guerra contra a natureza, gerou-se uma violenta saga humana no ventre mesmo da floresta tropical. Saga que, fermentando matéria artística e ficcional, concorreu para configurar o que realmente é um complexo de cultura regional. O cacau, à proporção que altera a paisagem, a empurrar e diminuir a selva, a abrir fazendas, a estabelecer um sistema de comércio, conforma culturalmente uma região. Há, em termos culturais, efetivamente uma região tão rigorosamente caracterizada que se pode falar – a exemplo da civilização paulista e fluminense do café, ou da nordestina da cana-de-açúcar e do couro – em uma civilização baiana do cacau. (Adonias Filho, 1978, p. 14).

Sem entrar aqui nos detalhes históricos do processo de introdução e disseminação do fruto dourado do cacau na região – desde a América Central, de onde é originário, passando pela Amazônia, até a Bahia e mesmo até o continente africano (Adonias Filho, 1978, p. 21-3) –, importa notar como seu cultivo condiciona avanços econômicos e técnicos, promovendo um modelo de civilização com seus tipos sociais (como o desbravador, o coronel e os trabalhadores de várias partes do Brasil e do mundo), seus modos de agricultura e urbanização, assim como seu conjunto de valores próprios. Essas características de uma civilização regional transformam-se ao longo do tempo, mas têm solidez o bastante para constituir uma consciência regional que se manifesta literariamente. Segundo as palavras do estudioso que tem guiado o presente passo da exposição:

A modernização da lavoura [...], ao invés de comprometer, reafirmou a civilização do cacau. A consciência regional, que responde por uma nova mentalidade, é a melhor das provas. E, dessa consciência regional participando e completando a civilização do cacau – sendo de ambas um dos traços fundamentais –, uma literatura própria que nasceu do processo de mudança do sul da Bahia e que, como uma realidade cultural, converteu-se necessariamente em fonte de ficção em prosa e poesia. É por isso mesmo que o material de ficção, desde as fundações se fazendo em torno de figuras, ambientes e acontecimentos, já se mostrava na saga oral. (Adonias Filho, 1978, p. 101).

Ao que completa:

E, saindo da oralidade, com aproveitamento do ambiente, dos costumes, [era natural] que a literatura surgisse documentária pela força das figuras, dos temas e dos problemas. A oralidade, pois, antecedia como a primeira fase de sua própria formação. E, porque transmitiu esse documentário regional, não deixou de concorrer para a expressão dramática e lírica quando na fase erudita. Os valores ficcionais imediatos, com exemplos em personagens como o *desbravador* e o *coronel*, têm na ambiência, nos problemas comuns e um pouco na linguagem – o sul da Bahia como chão de cacau – a base que justifica a literatura grapiúna como um núcleo definido nas literaturas baiana e brasileira. (Adonias Filho, 1978, p. 101).

Há, portanto, um substrato oral que propicia tanto manifestações líricas quanto manifestações ficcionais de destaque na literatura sul-baiana. Não é casual que a oralidade ganhe preponderância desde muito cedo nas obras dos principais autores da civilização cacauêira.

Um dos primeiros escritores grapiúnas a se afirmar no cenário das letras brasileiras é Sosígenes Costa. Ele nasce na cidade de Belmonte, no sul da Bahia, em 1901, e parte para Ilhéus em 1926, onde é aprovado em concurso para exercer a função de telegrafista no Departamento de Correios e Telégrafos. Concomitantemente, trabalha como escriturário da Associação Comercial de Ilhéus, da qual só se aposenta em 1953. Compõe grande parte de sua obra nesse contexto, colaborando com periódicos locais e regionais.

Sua poesia recorre a imagens líricas compostas a partir de aspectos da paisagem, traduzidas em cores e contornos de tons parnasianos e simbolistas, promovendo verdadeiras epifanias poéticas. O céu crepuscular é um de seus temas favoritos, ainda que outros elementos da fauna e da flora também apareçam com frequência. Embora a temática regional seja abordada de forma explícita apenas em alguns de seus poemas da década de 1930 em diante, acredito que sua obsessão pela cor amarela do cacau possa ser compreendida como uma manifestação bastante precoce de sua “consciência regional”. A esse respeito, o poema “A trepadeira” (1927) já seria exemplar, mas gostaria de destacar outro de 1927, cujo título já é suficientemente significativo:

Obsessão do amarelo

A areia é fulva, o monte é flavo e a flora
de bronze e de ouro. Sideral capela
adorna o bosque que dourado agora
mais lindo esplende entre os topázios dela.

De um ruivo estranho o lírio se colora
e o trevo exhibe de um jalde de aquarela.
O áureo matiz até na passiflora
dominadoramente se revela.

Chinês pincel esse esplendor dirige,
lançando agora em cima da folhagem
tanto amarelo que a pupila aflige.

E na paixão mongólica e selvagem
pelos tons de ouro a natureza exige
que os próprios troncos amarelo trajem.
(Costa, 2012, p. 43).

Tudo nesse poema ajuda a construir a impressão de acúmulo e excesso em torno ao amarelo, desde as várias referências a paisagens e objetos de tons amarelados, passando por referências metafóricas à cor (“pincel chinês”, “paixão mongólica”), até aspectos repetitivos de sua malha sonora (com as aliterações em “fl-” do primeiro verso e as assonâncias em “-or-” ou “-aur-” ao longo do poema). Com isso, embora o cacau não apareça explicitamente mencionado, fica a sugestão de um conjunto de associações características da região, entre o cacau

e o ouro, por um lado, e entre o ouro e a violência, por outro.³ Trata-se de uma belíssima e evocadora descrição de uma paisagem crepuscular grapiúna, na qual a presença massiva dos cacauzeiros no bosque se projeta a tal ponto que “[o] áureo matiz até na passiflora/ dominadamente se revela.” Embora nada na camada superficial do poema pareça indicar uma dimensão de crítica social, tamanha dominação do amarelo – a ponto de afligir a pupila e exigir que os próprios troncos do bosque trajem essa cor – inevitavelmente aponta para o que pode haver de violência na cultura do cacau.

Em 1928, o poeta passa a integrar a Academia dos Rebeldes, a convite de ninguém menos que Jorge Amado:

Sosígenes Costa “era muito retraído”, como se diz ainda hoje em Ilhéus, cidade da região cacauzeira da Bahia onde ele viveu, sem ser percebido, a maior parte de sua vida. Sua participação no movimento literário limitou-se, nos últimos anos da década de 20 e ao início dos anos 30, ao vínculo com um grupo modernista – não sei se a designação é correta; será pelo menos discutível – de Salvador, a Academia dos Rebeldes. Sob a égide de Pinheiro Viegas (poeta mais conhecido pelo seu jornalismo panfletário do que pelos sonetos e poemas de pequena circulação) esse grupo tentava renovar a literatura baiana, ao lado dos moços de *Arco & Flexa* e de *Samba*. Os poemas de Sosígenes Costa apareciam a espaços nas páginas de jornais e revistas e granjearam-lhe um punhado de leitores, círculo numericamente reduzido mas de alta qualidade e cheio de admiração. (Amado, 1979, p. 1).

Data desse período seu primeiro contato com as inovações “futuristas” (modernistas) de São Paulo e Rio de Janeiro. Por mais que Jorge Amado tenha razão em alinhar os esforços da Academia dos Rebeldes aos movimentos de renovação da literatura em terras baianas – resistindo ao academicismo bacharelesco ainda vigente por aí –, suas hesitações quanto à classificação dos Rebeldes como modernistas são indicativas das tensões inerentes a esse contexto de renovação literária. Junto com o próprio Jorge Amado (no romance), Edson Carneiro (na etnografia) e Walter da Silveira (no cinema), Sosígenes abre-se cada vez mais para as tradições populares, em consonância com as necessidades concretas das pessoas, a partir de um engajamento com essa realidade como meio para a criação de uma literatura socialmente relevante.

Refletindo sobre isso, Jorge Amado, em entrevista-depoimento para o livro *Literatura baiana: 1920-1980*, organizado por Valdomiro Santana, é quem afirma:

Nós, os Rebeldes, tínhamos um ponto de vista: queríamos uma literatura nacional, mas com um conteúdo capaz de universalizar. Tivemos a revista *Meridiano*, que só saiu um número e onde está o nosso manifesto. Quer dizer, vivemos o espírito do Modernismo – mas tínhamos uma certa desconfiança desse movimento, aquela coisa de paulista, de língua inventada. Os modernistas não conheciam a linguagem popular. (Amado, 1986, p. 15).

Acerca dessa resistência ao Modernismo paulista, várias crônicas assinadas por Sosígenes atestam seu desejo de fazer uma literatura sintonizada com o tempo presente, mas sem concessões aos meros modismos. Numa publicação de 21 de março de 1928, afirma: “A poesia moderna

³ Essas associações são comuns, aparecendo nos contos do livro *Rincões dos frutos de ouro*, de Saboia Ribeiro (1928), e em muitas obras de Jorge Amado, Jorge Medauar e Adonias Filho, como ainda mencionarei.

é toda assim, disparatada. Escangalha-se a métrica sem dó, remete-se ao bom senso uma patada, e compara-se a lua ao pão-de-ló.” Numa crônica metrificada e rimada, de 15 de junho de 1928: “Sou passadista, embora não pareça. Minha musa é velhíssima, Afonsina, apesar de gostar de ser travessa e fazer muita coisa de menina.” No dia seguinte, meio de brincadeira e meio a sério, confessa: “Se fazem futurismo, também faço; apesar de saber que é uma pinoia, e que me leva até a ser devasso a futurista musa lambisgoia. [...] Mas o faço ao meu modo... À passadista.” E ele conclui a crônica com um disparo de fogo de artifício: “Com cara de palhaço, a lua boia. Não pega o estilo. Guerra a Graça Aranha. – Futurismo, há de arder como ardeu Troia!” (*apud* Pólvora, 2003, p. 43).

Para o presente argumento, uma de suas reflexões mais significativas encontra-se numa crônica de 19 de junho de 1928, quando afirma: “Modernos, não sabeis cantar o belo. Vinde ver, à canção do verso antigo, este doce crepúsculo amarelo.” (*apud* Pólvora, 2003, p. 43). Por meio da afirmação daquilo que configura uma das manifestações locais mais caras à sua poesia – o crepúsculo amarelo –, Sosígenes defende uma forma de literatura que não é nem acadêmica nem modernista. Ele tem consciência de ser um homem de seu próprio tempo e, embora sua recusa ao Modernismo se flexibilize aos poucos, jamais abre mão dos elementos regionais tradicionais que distinguem sua existência e sua poesia.

Assim talvez seja possível compreender, para além das vertentes modernistas hegemônicas – como as que, no caso das manifestações literárias nativistas, representam Mário de Andrade, com seu *Macunaíma* (1928), e Cassiano Ricardo, com seu *Martim Cererê* (1928) –, um poema tão inventivo e instigante quanto *lararana*, composto por Sosígenes (orig. 1932-34). Sem aderir ao pessimismo marioandradino de uma situação caótica representada pela miscigenação étnico-cultural, nem ao otimismo verdamarelo de uma afirmação nacional pela assimilação racial, *lararana* oferece um mito de origem para o cacau, entendido como alegoria para a formação do Brasil. Trata-se de uma saga poética em quinze cenas que culminam na exaltação do índio brasileiro e do caboclo, contrapostos à influência de elementos externos. Nesse sentido, o poema distingue-se das demais propostas primitivistas brasileiras (incluindo *Cobra Norato*, de Raul Bopp), na medida em que delineia certa resistência às intervenções exógenas do centauro Tupã-Cavalo (criatura vinda da “Oropa” e, portanto, representante do colonizador europeu), em especial à prole resultante do estupro que ele pratica contra a lara, ou seja, a *lararana* do título (palavra que significa “falsa lara”, segundo a etimologia explorada pela obra). Como se nota, a dimensão regional de uma linguagem atravessada por elementos da oralidade é fundamental para essa epopeia burlesco-satírica, que termina com a reafirmação do elemento indígena, identificado com a *persona* poética de um jovem “caboco”, perpetrando sua vingança contra os invasores e vivenciando uma reintegração plena em seus elementos originários:

Então eu vi uma caboca de beleza rara
que era um peixão
subir do Jequitinhonha
sacudir no sol os cabelos molhados
e pela ponte do arco-íris
subir das águas como a lua
para dentro do cacau.

E quando ela passava no arco-íris

por cima da casa
me disse olhando para baixo:

— Menino do céu, menino do céu,
eu te beijo.
Eu te beijo, menino do céu.

Era a lara.
(Costa, 1979, p. 105).

Apesar do que pode haver de aparentemente *naïf* nessa conclusão, suas referências implícitas a problemas de política local (nas alusões a “morcegos” e “marimbondos”), assim como seus posicionamentos no debate modernista sobre a identidade nacional, apresentam mais complexidade do que essa impressão inicial sugere. Em primeiro lugar porque essa conclusão consiste num aceno explícito para o partido não hegemônico no cenário político grapiúna. Em segundo, porque a recusa do elemento estrangeiro se vê complicada por um fator que é de ordem tanto cultural quanto natural: uma vez que o cacau é explicitamente mencionado ao fim da história, enquanto ambiente do reencontro entre a *persona* poética do jovem caboco e a lara, cumpre reconhecer que há marcas indeléveis das influências históricas externas sobre a cultura e a natureza locais. Afinal, em trecho anterior do poema fica dito o seguinte:

E Tupã-Cavalo brocou a mataria
e onde havia bananeira no mato
plantou na sombra e na umidade umas sementes
que molhou com querosene, para o grilo não comer.
E disseram: é carrapicho!
E as sementes nasceram e se viu que era cacau.
(Costa, 1979, p. 37).

Sosígenes figura aqui como um digno representante de quem não encontra validação dos guardiães oficiais do cânone da Literatura Brasileira, mas *lararana* e muitos outros de seus poemas seriam prova da qualidade superior de sua literatura. Ainda seria preciso citar seus “sonetos pavônicos”, “O triunfo do amarelo” e “A apoteose das Parcas” – onde a presença massiva do amarelo do cacau continua a ser explorada de forma mais ou menos sistemática –, assim como os poemas críticos da modernização e seus processos de exclusão, incluindo “Brasília” e “Índio bom é índio morto”.⁴

Esse aspecto de crítica social aparece desde as mais antigas tentativas de representar literariamente a fundação da civilização cacaueira, portanto. Como já sugerido, isso está presente em *lararana* e outros poemas de Sosígenes, mas é Jorge Amado quem radicaliza essa dimensão em seus romances. Naqueles que tematizam diretamente os aspectos mais realistas da sociedade grapiúna, como *Cacau* (1933), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Tocaia grande* (1984), há tipos sociais que interagem uns com os outros, em geral movidos por interesses econômicos, a partir da febre despertada pelas possibilidades de enriquecimento rápido com o cacau e atividades conexas. A violência

⁴ Para mais apontamentos sobre a produção de Sosígenes Costa: PAES, 1979; SEIXAS, 2004.

manifesta-se em diferentes níveis, desde os ataques e castigos físicos mais cruéis até formas insidiosas de assédio moral e controle psicológico.

As ambivalências características de um contexto histórico em que civilização e barbárie andam de mãos dadas, enriquecimento e decadência, conforto e miséria aparecem com todo o esplendor no seguinte trecho de *Terras do sem fim*, quando o narrador descreve a chegada de novos trabalhadores a um porto no sul da Bahia, movidos pela promessa de riqueza fácil com o cultivo do cacau:

Outras terras ficam distantes, visões de outros mares e de outras praias ou de um agreste sertão batido pela seca, outros homens ficaram, muitos dos que vão no pequeno navio deixaram um amor. Alguns vieram por esse mesmo amor, buscar com que conquistar a bem-amada, buscar o ouro que compra a felicidade. Esse ouro que nasce nas terras de Ilhéus, da árvore do cacau. Uma canção diz que jamais voltarão, que nessas terras a morte os espera atrás de cada árvore. E a lua é vermelha como sangue, o navio balança sobre as águas intranquilas. (Amado, 1966, p. 31).

Essas ambivalências são características da civilização cacaueira e, por isso, aparecem não apenas no nível da narração, mas no próprio discurso das personagens. Com efeito, uma consciência aguda sobre as promessas e ilusões de vida nesse contexto surge em muitas das cantigas tradicionais referidas pela ficção amadiana, demonstrando seu enraizamento na vida social por meio das manifestações orais populares dessa região:

— *Meu amor, eu vou-me embora*
Nunca mais eu vou voltar. [...]
Nunca mais eu vou voltar.
Nessas terras vou morrer. (Amado, 1966, p. 31-2).

“Vida de negro é difícil,
É difícil como quê...” (Amado, 1966, p. 204).

“Eu quero morrer de noite
Bem longe, numa tocaia...
Eu quero morrer de açoite
Dos bordados de tua saia...” (Amado, 1966, p. 204).

— *Minha sina é sem esperança...*
É trabalhar noite e dia... [...]
Minha vida é de penado
Cheguei e fui amarrado
nas grilhetas do cacau... (Amado, 1966, p. 214-5).

Essas canções aparecem amarradas ao fio da intriga e ajudam a compor aspectos da realidade representada nos romances. Jorge Amado incorpora as tensões sociais características desse contexto histórico, recorrendo a personagens que – embora tenham desígnios e interesses pessoais – falam e atuam em nome de coletividades agenciadas por estruturas mais amplas de exploração. Na base da cadeia, trabalhadores braçais, serviçais e prostitutas; um pouco acima deles, os jagunços; a seguir, advogados, procuradores, delegados

e juízes, ou ainda, comerciantes e padres; no topo, os coronéis e os grandes políticos. Acima deles, contudo, os mercados internacionais e seus exigentes consumidores de cacau. A compreensão de certa complementaridade entre os aspectos mais contraditórios dessas estruturas de exploração emerge em diferentes momentos da ficção amadiana, como quando a rusticidade das regiões exportadoras de cacau vem aproximada do refinamento de mercadorias importadas da civilização europeia:

Sinhô Badaró, o chefe da família, descansava numa alta cadeira de braços, cadeira austríaca que contrastava não só com o resto do mobiliário, bancos de madeira, cadeiras de palhinha, redes nos cantos, como também com a rústica simplicidade das paredes caiadas. O relógio na sala de jantar deu as cinco horas da tarde. Sinhô Badaró pensava, os olhos semicerrados, a longa barba negra se estendendo sobre o peito. Levantou os olhos, espiou Juca que andava nervosamente pela sala, o rebenque numa mão, o cigarro fumegando na boca. Mas logo desviou os olhos e fitou o único quadro da parede, uma reprodução oleográfica de uma paisagem de campo europeu. Ovelhas pastavam numa suavidade azul. Pastores tocavam uma espécie de flauta e uma camponesa, loira e linda, bailava entre as ovelhas. Descia uma paz imensa da oleogravura. [...] Era um campo tranquilo, de ovelhas, pastores, flautas e baile. Azul, quase cor do céu. Bem diferente era esse campo deles. Esse campo de cacau. Por que não haveria de ser assim também como esse campo europeu? Mas Juca Badaró andava impaciente de um lado para outro, esperava a decisão do irmão mais velho. A Sinhô Badaró repugnava ver correr sangue de gente. No entanto muitas vezes tivera que tomar uma decisão como a que Juca esperava naquela tarde. Não era a primeira vez que ordenava que um ou dois de seus homens fossem se postar na “toçaia” para esperar alguém que passaria na estrada. (Amado, 1966, p. 65-6).

A pungência desse contraste é explorada pela narrativa porque Sinhô Badaró não apenas se decide pelo assassinato como estratégia de acúmulo fundiário, mas imagina que, se a terra representada naquela oleogravura fosse boa para o cacau, “teria que mandar jagunços pra detrás de uma árvore, para a ‘toçaia’, jagunços que liquidassem os pastores que tocavam gaita, a moça rosada que dançava tão alegre...” (Amado, 1966, p. 69). Manifesta-se assim a mais clara consciência de que “[n]ão há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”, como afirma Walter Benjamin (2013, p. 13), e que a missão de quem queira compreender em profundidade as ambivalências do processo de constituição da cultura consiste em “escovar a história a contrapelo”. Precisamente como faz Jorge Amado.⁵

3 Desenvolvimentos

Nas décadas seguintes a essa primeira produção literária grapiúna, novos nomes vêm integrar o rol dos que se dedicam a refletir sobre as ambivalências de uma cultura esplendorosamente rica, mas violenta e desigual. Esses novos trabalhos começam a abordar aspectos até então pouco explorados da civilização cacaueira, incluindo as profundezas da vida íntima e da psicologia dos homens e mulheres que passam suas vidas na região. As obras de

⁵ Para uma leitura dos jogos entre ficção, ideologia e realidade na obra de Jorge Amado, especialmente em *Terras do sem fim*: CARDOSO, 2006, p. 149-91.

Adonias Filho e Jorge Medauar dão continuidade ao trabalho literário da geração anterior e, sem abandonar as complexidades da representação dessa realidade social, trazem novas perspectivas para a literatura sul-baiana.

As principais obras ficcionais de Adonias Filho que tematizam a civilização cacauieira são *Os Servos da Morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo Vivo* (1962). Embora transcorram em áreas do interior próximo a Ilhéus, nenhum desses romances busca ancorar-se em aspectos distintivos dessa realidade social, como faz Jorge Amado – por meio de narrativas e personagens que denunciam as estruturas de exploração –, mas todos trazem conflitos humanos de pretensões universalistas, ainda que encarnados na violência característica dessa região. Na comparação proposta por um importante crítico literário:

Enquanto em Jorge Amado, Ilhéus e o cacau têm um perfil histórico, sendo pontos de convergência de atividades econômicas, em Adonias Filho, o vale, os jagunços, os dementes e os criminosos nada têm a dizer além dos símbolos que encarnam da vida trágica e enclausurada. Tais diferenças, entretanto, não indicam nenhum julgamento de valor, porquanto, como é suficientemente óbvio, não é pela filiação a uma família de realismo que um escritor se torna maior ou menor que outro. (Costa Lima, 1970, p. 473).

Um exemplo da forma como Adonias Filho projeta conflitos existenciais em realidades regionais encontra-se no enredo de *Corpo vivo*. Nesse romance psicológico, fragmentado e complexo, a vingança de um jovem – o único de sua família a sobreviver a um massacre promovido pela ganância fundiária – é representada em sua aspiração ao estatuto universal do drama bíblico da Queda e da necessidade de reintegração ao Jardim do Éden (tematizado desde o início da narrativa pelas referências em que “o homem” e “a mulher” encontram “o ninho”).

Encontrarão o ninho, é o que pensa. Nas costas, oculta pela mata, ficara a serra. A terra devia ter se contorcido, fervendo em lama, pedras e lavas em atrito, para fazê-la o aleijão medonho. Erguendo-se da chapada, montanha que sobe em desaprumo, florestas e rochedos se abraçam nas quedas dos despenhadeiros. Furacão doido e bruto que rodava a torcera, como se fosse um pano molhado, e malhas são as nuvens que a rodeiam. O vento, detido pelas encostas do outro lado, não passa. Imagem nos olhos, enquanto anda, João Caio sabe que ali o homem e a mulher encontrarão o ninho. (Adonias Filho, 1975, p. 1).

Ao mesmo tempo, esse drama representa também o conflito inerente aos processos de modernização da vida arcaica e de urbanização dos campos, com as resistências e adesões que encontra entre uns e outros. Adonias Filho concentra-se nos desajustados socialmente, mas não faz disso uma plataforma de reivindicações sociais, porque sua trama se insere num quadro de conflitos existenciais para além de seus acidentes históricos. Além disso, não incorpora soluções simples e aprofunda as aporias da intriga para além do fim do romance. Voltar para o seio da mata pode parecer o movimento de reintegração fundamental para que o jovem Cajango tenha enfim uma existência plena, mas ele não cumpriu sua vingança, precisou sacrificar seu único familiar ainda vivo e nada garante o sucesso de sua opção:

Um dia, e talvez o tempo seja longo, os homens se aproximarão levando os cacauieiros até o cume da serra. As florestas serão derribadas, as matas vencidas,

Cajango tão somente uma sombra. Até esse dia, porém, e enquanto vivo estiver o corpo, não será um cego. As imagens estarão nos olhos, as vozes renascendo, a vida perto como a pulseira de ferro. (Adonias Filho, 1975, p. 133-4).

Por trás do imaginário mais imediatamente cristão, o corpo vivo referido nessa passagem – que é o penúltimo parágrafo do romance – consiste na memória coletiva. *Corpo vivo*, inclusive, é o título da obra. Sua sugestão parece ser a de que os conflitos talvez jamais tenham fim, posto que a fuga para as brenhas apenas faz com que o personagem mergulhe ainda mais na dimensão agônica de uma existência conduzida na natureza selvagem, mas a memória que as ações humanas perpetraram na coletividade é capaz de gerar o tipo de ideia efetivamente transformadora da realidade.

Um dos livros regionais mais característicos desse período intermediário da literatura cacaueira é *Medauar conta estórias de Água Preta*. Investigando a profundidade psicológica de crianças, homens e mulheres da região de onde é originário, Jorge Medauar emprega uma técnica diegética apurada para oferecer instantâneos complexos da realidade grapiúna: ao mesclar a narração externa com aquela propiciada pela perspectiva de um dos personagens, assumindo certa flutuação entre o narrador-autor e o narrador-personagem, ele oferece imagens personalíssimas da vida em Água Preta. A justaposição desses instantâneos no interior do livro gera uma concatenação de quadros cuja linguagem se assemelha à cinematográfica e produz um poderoso “efeito de real” sobre o leitor. Ainda que a mescla dialetal manifeste uma preocupação de registro da realidade linguística regional, o estilo de Medauar é pessoal e bastante conciso, “de uma limpidez de água da fonte” (Góes, 1975, p. XII).

O ponto de destaque desses contos é a capacidade de perscrutar a vida íntima de seus personagens, revelando as dimensões psicológicas por trás de fatos e gestos aparentemente simples – mas dotados de grande significado para os envolvidos –, como quando um jovem pela primeira vez em sua vida leva os cajus domésticos para serem vendidos na feira e é reconhecido como um adulto pelo pai (“O dinheiro do caju”), ou quando um coronel do cacau, quase falido, descobre que sua criação de porcos multiplicou-se insuspeitadamente e está valendo uma fortuna (“A procissão e os porcos”), ou quando uma criança experencia a morte do pai e fica esperando ver os anjos que “vão levá-lo” (“A partida dos anjos”). Essas análises psicológicas às vezes vêm vazadas num estilo lírico e de grande beleza:

Soltou os pensamentos, fazendo um resumo de sua vida. Naquele dia – somente naquele dia – aprendera as maiores lições de sua vida. Compreendera a importância das menores coisas. Avaliara o futuro, sentira mais no fundo a significação da presença da mulher, dos filhos, no caminho do seu destino. Até o choro soluçado da mulher valia como lição, porque fora um choro provocado por ele. E que era ele, sem preocupação, sem dívidas, sem trabalho, sem cansaço, sem juízo labutando por alguma coisa? Nada. Um homem não vale pelo que representa sozinho. Um homem é sua mulher, um homem são filhos, a casa onde vive, a cama, a mesa onde come, a quartinha de água fresca na cantoneira, as plantas no quintal. (Medauar, 1975, p. 53).

Como se nota pelas reflexões desse coronel quase falido, o afã violento despertado pela tentação do cacau no início do século XX parece aos poucos ter se extinguido – após algumas crises econômicas e agricultoras –, cedendo espaço na literatura regional para o desenvolvimento de aspectos menos pitorescos de uma realidade mais profunda do que

os excessos do luxo, da miséria e da violência. A consciência dessa transformação histórica recebe formulação direta nos devaneios de um dos antigos coronéis:

Há mais de vinte anos vinha colhendo, fazendo dinheiro com safras gordas. Seus burros, na época das colheitas, suavam no carregamento: chegavam a Água Preta resfolegando, descarregavam centenas de arrobas. Num instante, o cacau virava dinheiro. O talão de cheques não saía de suas mãos: era só assinar. Pagar. Comprar. Levar coisas para casa. Dar presentes às raparigas. [...]

Agora seguia pensando coisas, como se tudo tivesse passado num sonho. A cabeça inchada. Sentia quentura na testa, uma agonia no peito. Saíra bem de manhã, justamente para não ser visto. Não queria que ninguém tivesse pena de sua ruína. Queria afundar-se no atoleiro de dívidas, sem receber uma palavra de consolo. (Medauar, 1975, p. 105-6).

Essas transformações também têm relação com a estabilização das malhas urbanas no sul da Bahia, consolidadas por investimentos governamentais em infraestrutura, responsáveis por transferir gradualmente a autoridade do coronelismo local para as esferas superiores de poder (com o governo estadual e o federal). Refletindo sobre esse tipo de mudança e seu impacto sobre a realidade grapiúna, Adonias Filho publica em 1976 seu interessante estudo sociocultural intitulado *Sul da Bahia: Chão de cacau (uma civilização regional)*. Embora a ênfase no democratismo e no legalismo como aspectos históricos dessa civilização pareça contradizer as representações tradicionais da violência característica da sociedade cacauera (algumas delas presentes na obra ficcional do próprio Adonias Filho), acredito que isso possa ser explicado pela tentativa de acentuar tendências recentes no âmbito dessa sociedade por meio de uma retroprojeção dessas características no passado. Se tal interpretação estiver correta, talvez valha a pena retomar aqui as palavras com que Adonias Filho encerra sua caracterização sociocultural da civilização sul-baiana:

O democratismo, resultado do antifeudalismo, do antiaristocratismo, do antiescravidão, da oportunidade para todos, do respeito às leis, do domínio da média e da pequena propriedade e do cooperativismo, é de fato o comportamento. Sim, o comportamento da civilização do cacau que tem o chão no sul da Bahia. (Adonias Filho, 1978, p. 108).

4 Fins

Para não entrar em detalhes do triste declínio econômico representado pelas crises no mercado internacional de cacau e pelas pragas responsáveis por dizimar plantações inteiras (como aconteceu com a introdução da famigerada vassoura-de-bruxa na região), o sul da Bahia hoje é muito mais diversificado do que as representações tradicionais de sua literatura regional sugeriam. As crises obrigaram os latifundiários a diversificarem suas atividades, não apenas em termos de lavoura e criação, mas também com investimentos nas áreas de turismo, gastronomia e preservação ambiental. Novos aportes para as áreas de educação e cultura têm

proporcionado a criação de escolas, universidades e outros espaços de troca, fundamentais para o florescimento de novas manifestações literárias, musicais e culturais.

Essas mudanças encontram reflexos na literatura contemporânea e muitos nomes da nova geração de escritores grapiúnas poderiam ser citados aqui. Contudo, para que o engajamento regional de cada um dos escritores já mencionados seja visto com o saudável distanciamento crítico que cada um deles manteve ao longo de suas respectivas trajetórias literárias, em conformidade com uma tendência que tem se radicalizado nas últimas décadas, gostaria de encerrar este texto com um poema da autoria de Sosígenes Costa. Não sei quão irônico ou sincero deve ser considerado, mas – do alto de sua hilária contradição performativa – é o melhor encerramento para uma exposição sobre o cosmopolitismo que pode haver na mais provinciana das realizações artísticas (e vice-versa):

Poeta da Bahia

Dizem que sou poeta da Bahia...
Eu não sei por que isto!
Eu não como efó,
nunca vi o acarajé,
eu não sei o que é obi,
nem ebó nem vatapá.
Nunca vi bejerecum
nem uru nem orobó.
Não vendo cocada.
Não vendo jiló.
Não sei que é Jubiabá,
não sei quem é dona Loló.
Não compro na biboca
ierê mais atarê.
Não vivo labutando
com a baronesa de Passé.
Nunca fui a Itaparica.
Não vou a festa de bagunça
onde tem faca e fuzuê.
Não pesco de puçá,
nunca fui pegar siri.
Se se come caruru
com farinha ou acaçá
não sei.
Não moro em casa velha
que levantou o vice-rei.
Não faço feitiço,
não ando em candomblé.
Não acompanho procissão
de opa velha lá da Sé.
Não toco pandeiro,
não toco ganzá.
Não planto guiné
nem croto dois-de-julho.
Não rezo santo-antônio
nem são-cosme-são-damião.
Não sou seabrasta

nem farrista
ou civilista
nem cruz-vermelha nem fantoche.
Minha noiva não tem coche
que pertencesse a Dom João.
Nunca fiz um soneto
ao casamento da raposa.
Minha avó não é Moema
nem meu pai Tomé de Sousa.
(Costa, 2012, p. 190-1).

Referências

- ADONIAS FILHO. *Corpo vivo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ADONIAS FILHO. *Sul da Bahia: chão de cacau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AMADO, Jorge. Academia dos Rebeldes. In: SANTANA, Valdomiro (org.). *Literatura baiana 1920-1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.
- AMADO, Jorge. O grapiúna Sósígenes Costa. In: COSTA, Sósígenes. *Irarana*. Introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes. Apresentação de Jorge Amado. Ilustrações e capa de Aldemir Martins. São Paulo: Editora Cultrix, 1979, p. 1-2.
- AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 18. ed. São Paulo: Martins, 1966.
- ARENDE, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as letras*, v. 17, n. 2, 2015, p. 110-126. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121>. Acesso em: 21 maio 2024.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *O anjo da história*. 2. ed. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1940] 2013, p. 7-20.
- CARDOSO, João Batista. *Literatura do cacau: Ficção, ideologia e realidade*. Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado, Jorge Amado. Ilhéus: Editus, Editora da UESC, 2006.
- COSTA, Sósígenes. *Irarana*. Introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes. Apresentação de Jorge Amado. Ilustrações e capa de Aldemir Martins. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- COSTA, Sósígenes. *Melhores poemas de Sósígenes Costa*. Seleção de Aleilton Fonseca. São Paulo: Global, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. O Modernismo na ficção: V. Instrumentalismo. Clarice Lispector, Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil: Vol. V. Modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1970, p. 449-77.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FISCHER, Luís Augusto. O fim do cânone e nós com isso – passado e presente do ensino de literatura no Brasil. *Remate de Males*, vol. 34, n. 2, p. 573-611, 2014. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v34i2.8635866>.

CÓES, Fernando. Prefácio. In: MEDAUAR, Jorge. *Medauar conta estórias de Água Preta*. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1975, p. XI-XIV.

MEDAUAR, Jorge. *Medauar conta estórias de Água Preta*. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1975.

PAES, José Paulo. Iararana ou o Modernismo visto do quintal. In: COSTA, Sosígenes. *Iararana*. Introdução, apuração do texto e glossário por José Paulo Paes. Apresentação de Jorge Amado. Ilustrações e capa de Aldemir Martins. São Paulo: Editora Cultrix, 1979, p. 3-19.

PÓLVORA, Hélio. Sosígenes Costa e o Modernismo Literário, uma crônica de escaramuças e afagos. In: MATTOS, Cyro de; FONSECA, Aleilton (org.). *O triunfo de Sosígenes Costa*. Ilhéus: Editus/UEFS-Ed., 2004, p. 39-50.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil: Vol. V. Modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1970, p. 1-37.

SEIXAS, Cid. Modernismo e diversidade: Impasses e confrontos de uma vertente regional. *Léngua & Meia*, v. 2, n. 1, p. 43-52, 2004. DOI: <https://doi.org/10.13102/lm.v2i1.1970>.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. *Antares*, n. 3, 2010, p. 63-80. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/419>. Data de acesso: 21 maio 2024.

As mulheres e seu corpo-território na paisagem literária de Lygia Fagundes Telles: uma história de poder, subjugação e violência

Women and their body-territory in Lygia Fagundes Telles' literary landscape: a story of power, subjugation and violence

Marília Garcia Boldorini

Universidade da Região de Joinville
(Univille) | Joinville | SC | BR
mariliaboldorini@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0748-4680>

Roberta Barros Meira

Universidade da Região de Joinville
(Univille) | Joinville | SC | BR
rbmeira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7739-216X>

Resumo: Neste artigo, reflete-se a respeito da ideia derivada dos sistemas colonial e patriarcal de que o corpo humano de cidadãos considerados inferiores socialmente, entre eles mulheres, pobres e grupos étnicos não brancos, pode ser objetificado em prol do modelo capitalista vigente. Logo, por meio da análise das histórias de duas personagens, Luciana e Frau Herta, do romance *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, verifica-se que são percebidos em falas e atitudes dos que convivem com essas duas mulheres vestígios oriundos da herança escravocrata. Atenta-se também para o trabalho doméstico como muitas vezes a única perspectiva ou oportunidade de atuação de mulheres com pouco estudo ou em condições mais vulneráveis, como é o caso das personagens em foco aqui. Constata-se, pelo assujeitamento dos corpos, por si próprios ou por outrem, com frequência com o único intuito a sobrevivência, que a lógica dominante se baseia na violência contra esses corpos desde os tempos mais remotos.

Palavras-chave: história das mulheres; corpo-território; paisagem literária; Lygia Fagundes Telles.

Abstract: This article reflects on the idea derived from the colonial and patriarchal system that the human body of citizens considered socially inferior, including women, the poor and non-white ethnic groups, can be objectified in favor of the current capitalist model. Therefore, through the analysis of the stories of two characters, Luciana and Frau Herta, from the novel *Ciranda de pedra*, by Lygia Fagundes Telles, it can be seen that traces originating from the slavery heritage are per-



ceived in the speeches and attitudes of those who live with these two women. Attention is also paid to domestic work as often the only perspective or opportunity for women with little education or in more vulnerable conditions, as is the case of the characters in focus here. It can be seen, through the subjection of bodies, by themselves or others, often with the sole aim of survival, that the dominant logic has been based on violence against these bodies since the earliest times.

Keywords: women's history; body-territory; literary landscape; Lygia Fagundes Telles.

1 Introdução

Considerando que o Brasil se desenvolveu enquanto espaço colonial, nação e economia tendo a escravidão como sustentáculo por quase quatro séculos (Schwarcz; Starling, 2015), é impossível não reconhecer ainda hoje, no século XXI, resquícios do período escravocrata vivido. Os vestígios estão presentes especialmente no que se refere à divisão racial e à divisão sexual. Além disso, em conjunto com o racismo, convivemos com um sistema patriarcal, que relega às mulheres papéis sociais inferiores aos homens com a única justificativa: mulheres são mulheres. Logo, o racismo e o sexismo continuam sendo as principais pautas da nossa ideologia de dominação e, por consequência, dos nossos problemas sociais, fazendo com que os negros, e aqui incluímos todos os grupos étnicos não brancos, e as mulheres permaneçam sendo cidadãos de segunda classe.

Nessa perspectiva, um texto da antropóloga Rita Segato (2022, p. 37) diz o seguinte: “Em uma perspectiva histórica, é possível pensar que o patriarcado é a forma mais arcaica e básica da desigualdade”. Essa ideia faz refletir acerca do papel das mulheres, sobretudo das mais pobres, em relação aos moldes sociais tradicionais brasileiros. A autora baseia seu pensamento na grande quantidade de povos que têm como mito originário o evento em que uma mulher comete um delito, uma falta ou uma indisciplina e é punida por isso, subjugada. Assim, essa mulher e seu corpo-território acabam sendo tomados e expropriados de sua soberania.

Poderíamos então entender esse mito como o relato do desenlace e a seqüela de uma primeira guerra, que resulta na primeira redução de parte da humanidade a uma posição de subordinação; a primeira conquista, na qual o corpo das mulheres passa a ser a primeira colônia (Segato, 2022, p. 39).

Logo, o corpo da mulher, de acordo com essa ideia, foi o primeiro *objeto* da história colonizada. Enquanto colônia, a mulher não tem poder sobre o seu próprio corpo, que é controlado por outrem. Por isso,

na colonial-modernidade, a mulher passa a ser o outro do homem, assim como o negro é reduzido à posição de outro do branco pelo padrão racista, e as sexualidades dissidentes tornam-se o outro da sexualidade heteronormativa. A modernidade inventa a norma e a normalidade, e reduz a diferença à anomalia (Segato, 2022, p. 39).

Tendo isso em mente, surge a ideia de necropolítica, de Achille Mbembe (2020), que assegura que o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer consistem na expressão máxima da soberania. Ou seja, ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder. Tem-se a ideia de que o sujeito é o principal autor controlador do seu próprio significado, mas isso não passa de crença. Há ainda formas de soberania cujos pontos centrais são a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações.

Outro autor que segue na mesma esteira, com um pensamento bastante semelhante, é Ailton Krenak (2020b). Para ele, não podemos restringir nossa forma de ver a continuidade de nossa existência à custa da exaustão de todas as outras partes da vida. Colocamos em risco todas as outras formas de viver, pelo menos as que fomos ensinados a pensar como possíveis, via exclusão dos modelos de organização que não estão integrados ao mundo da mercadoria. O autor afirma que esse molde de sociedade transforma tudo à sua volta em recurso, em objeto, seja um rio, seja uma forma de viver, seja um ser humano.

Mais um autor que se dedicou a esse tema foi o martinicano e pensador político Aimé Césaire (2020). Em análise crítica à dominação europeia principalmente ante os povos indígenas e africanos, ele explica que, entre colonizador e colonizado, não há nada além do que relações de dominação e submissão. O contato humano, ponto fantasioso usado para justificar a colonização de povos *selvagens*, não passava de um meio de transformar o colonizado em um instrumento de produção. Assim, o autor apresenta “uma equação: colonização = coisificação” (Césaire, 2020, p. 24).

Em suma, o pensamento de todos esses autores suscita a mesma problemática. Segato (2020) fala da objetificação do corpo da mulher; Mbembe (2022), da desumanização do ser humano; Krenak (2020b), da transformação do ser humano em recurso; e Césaire (2020), da coisificação humana pela lógica da colonização. Portanto, os quatro têm reflexões que se completam e nos direcionam ao mesmo ponto: a coisificação dos corpos humanos.

Nesse prisma, pensa-se a respeito das personagens do primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra*. A narrativa consiste em um romance de formação cujo pano de fundo é o desenvolvimento da protagonista, Virgínia, após a separação dos pais. A garota passa a infância nesse contexto, na primeira fase do livro, lidando com a rejeição das irmãs e até mesmo do suposto pai e com momentos de loucura e lucidez da mãe, até ir para um colégio interno, onde fica até a juventude. Na segunda parte da narrativa, Virgínia, já uma jovem adulta, deixa o internato e volta a conviver com a família, de classe média alta, mas agora tem de lidar com todas as transformações sofridas em decorrência da passagem dos anos. Com o convívio mais próximo, segredos e questões familiares vão sendo descobertos, e Virgínia, deslocada e solitária, tenta encontrar seu caminho próprio em meio a um cenário de hipocrisia.

Portanto, com base nessa narrativa, discute-se neste texto, a título de exemplo no que tange à coisificação dos corpos humanos, como nos dizem Césaire (2020), Krenak (2020b), Segato (2020) e Mbembe (2022), sobre duas personagens do romance: a empregada domés-

tica Luciana e a governanta¹ Frau Herta. Essas duas mulheres retratadas por Lygia Fagundes Telles são vistas como espectros na obra. Delas não se sabe de nada, sua história, seu passado ou planos para o futuro. Sabem-se apenas fragmentos de uma vida vivida na pobreza e na servidão. Ambas podem ser lidas por diferentes chaves de leitura, porém todas essas chaves nos direcionam para o mesmo ponto: o assujeitamento, ou a coisificação, das mulheres.

Tal assujeitamento ocorre em função das condições de vida/sobrevivência; na maioria dos casos não é uma escolha. Afinal, como nos bem diz Gonzalez (2020) acerca do modelo social predominante no Brasil, o sistema capitalista monopolista que temos em voga no país se estrutura nas desigualdades sociais, fazendo com que a mulher e, mormente, a população negra sigam nos níveis mais baixos de participação na força de trabalho, constituindo-se enquanto massa marginal². Nesse sentido, Segato (2022) concorda com a autora, ao dizer que o regime patriarcal está centralizado na permanência de um mundo desigual, atuando fortemente e em conjunto com o capitalismo, por meio de plataformas que respaldam todas as desigualdades e educam os indivíduos para elas.

Essa massa marginal, de que nos fala Gonzalez (2020), consiste na base da pirâmide social, esfera em que estão aqueles sujeitos vistos como supérfluos para o processo hegemônico capitalista. Da lógica desse processo, tem-se o mercado de trabalho, que exclui indivíduos de determinados postos ou não oferece intencionalmente condições similares a todos, funcionando como um funil e, em última instância, determinando o grau de alienação entre eles.

A literatura é muitas vezes pioneira nas discussões sobre as desigualdades sociais e a opressão. Especialmente no Brasil, os autores têm assumido, direta ou indiretamente, temas como o racismo e a violência de gênero, que acompanham a formação e a continuidade secular da família patriarcal brasileira. Os processos de silenciamento ou apagamento da história das vítimas fazem parte do projeto idealizado pelos herdeiros da elite senhorial escravista, permitindo que as novas gerações mantenham o *modus operandi* de controle e subjugação daqueles que eram vistos como “dominados, subordinados, subalternos e dependentes” (Chalhoub, 1998, p. 97). Como resultado, a própria vida das mulheres e das populações pobres e não brancas existia como um ato de mercê da elite senhorial. Por outro lado, qualquer pequeno movimento de autonomia ou contestação ou “mesmo palavras ditas em má hora” (Chalhoub, 1998, p. 104) eram vistos como insubordinação ou revolta. Os lugares sociais eram sempre definidos na verticalidade, dificultando ao máximo as possibilidades de mobilidade social.

Esse modelo de opressão e controle funcionou de maneira repetida do período da colonização até a atualidade. Nesse sentido, Lygia Fagundes Telles explora a fundo, por meio das

¹ Uma gerente do lar, responsável pela administração da casa e do lar. “A ela cabe delegar responsabilidades aos demais criados, administrar questões relativas à comodidade do patrão e, de certa maneira, ser o elemento que representa a propriedade na ausência do proprietário” (Trindade, 2013, p. 90).

² A autora recorda, porém, que mesmo o branco pobre tem vantagens nesse sistema, já que recebe dividendos do racismo, quando tem vantagem competitiva no preenchimento de vagas de trabalho, por exemplo. Sobre isso nos fala Cida Bento (2022), ao refletir a respeito do pacto da branquitude: “Assim é que a realidade da supremacia branca nas organizações públicas e privadas da sociedade brasileira é usufruída pelas novas gerações brancas como mérito do seu grupo, ou seja, como se não tivesse nada a ver com os atos anti-humanitários cometidos no período da escravidão, que corresponde a 4/5 da história do país, ou com aqueles que ainda ocorrem na atualidade [...]. Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto” (Bento, 2022, p. 23-24).

suas personagens, as estratégias patriarcais para controle daqueles que estavam sob o seu jugo. Não podemos esquecer, no entanto, que a composição de uma paisagem literária pode passar a impressão de transmitir apenas um ponto de vista, ao mesmo tempo que se o leitor expande o seu campo visual pode perceber nas entrelinhas as “partes não visíveis” ou “seu horizonte interno [...] que comporta uma face oculta” (Collot, 2012, p. 15). Ao trazer a história de mulheres que deveriam acabar esquecidas e abandonadas em um sistema patriarcal e racista, a autora desvela pelas entrelinhas a paisagem nada idílica idealizada pela elite brasileira. Logo, buscase neste texto discutir a história das mulheres e as relações de poder, subjugação e violência.

2 Mulheres e o mundo do trabalho: breve histórico

Ao tratar da condição das mulheres no século XIX especificamente nos Estados Unidos, cujos reflexos estão presentes até os dias de hoje³, Angela Davis (2016) explica que, com a Revolução Industrial, ainda no início desse processo, o mercado de trabalho e, por consequência, a vida dos trabalhadores sofreu uma metamorfose. As mulheres brancas foram as que mais sentiram os impactos decorrentes dessa transição.

Já em 1830, o sistema fabril, agora em larga escala, fez com que muitas das atividades até então realizadas sobretudo pelas mulheres brancas no ambiente doméstico, como fazer tecidos, roupas, velas, sabão e praticamente tudo o que era necessário para a família, fossem automatizadas. Com isso, as mulheres perderam o prestígio que tinham no lar, haja vista o fato de terem executado até então um trabalho de caráter produtivo e absolutamente fundamental, e tiveram sua condição social reduzida. Resume Davis (2016, p. 45):

No papel de trabalhadoras, ao menos as mulheres gozavam de igualdade econômica, mas como esposas eram destinadas a se tornar apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana.

Inaugurava-se assim a nova era do capitalismo industrial, cuja lógica interna, segundo Gonzalez (2020), obstrui o crescimento equilibrado das forças produtivas nas regiões subdesenvolvidas. Por isso, devem contar com alguns fatores, como a formação de uma massa marginal – acerca da qual já se comentou anteriormente –, a dependência neocolonial e a manutenção de formas produtivas anteriores. Essa combinação de fatores, principalmente, fez surgir os dois principais elementos da estrutura do capitalismo: o trabalhador livre e o capital.

Nessa perspectiva, Davis (2016) afirma que os três principais elementos da classe trabalhadora, ou da massa marginal, como denomina Gonzalez (2020), são a população negra, em primeiro lugar, seguida dos imigrantes e, então, da mão de obra branca nacional sem instrução. Gonzalez (2020) continua, ao dizer que as questões relativas ao desemprego e ao subemprego coincidentemente incidem sobre essa população. Gênero e etnicidade são, de acordo com a autora, manipulados de modo que, no Brasil, os mais baixos níveis de participa-

³ Resguardadas as devidas diferenças, o Brasil passou por um processo de colonização e posteriormente de industrialização muito similar ao que ocorreu nos Estados Unidos. Por isso, muito do que Angela Davis (2016) discute em sua obra pode ser observado não só no cenário nacional, mas também em outros países ocidentais.

ção na força de trabalho pertencem às mulheres e à população negra. O mesmo Davis (2016) reconhece nos Estados Unidos:

O conflito racial não emergiu de modo espontâneo, mas sim foi conscientemente planejado por representantes da classe econômica em ascensão. Estes precisavam impedir a unidade da classe trabalhadora a fim de facilitar seus próprios projetos de exploração (Davis, 2016, p. 129-130).

Quanto às mulheres que trabalhavam pensando unicamente na sua sobrevivência, elas eram a maioria do operariado da indústria têxtil. A vida nas fábricas, conta Davis (2016), era apresentada a jovens de 15 a 30 anos, quando não mais novas, pelos proprietários das indústrias como um prelúdio atraente e instrutivo para o casamento, quando na realidade se sabe que as condições eram degradantes, as jornadas de trabalho excessivamente longas e exaustivas e os salários irrisórios.

Em razão das condições precárias de trabalho, as trabalhadoras passaram a reivindicar melhorias, por meio de greves e paralisações. Muitas chegaram até mesmo a abandonar seus empregos para demonstrar seu desacordo com as restrições impostas. Assim, em substituição a essas mulheres, havia

as imigrantes, que, como seus pais, irmãos e maridos, começaram a constituir o proletariado industrial da nação. Essas mulheres – ao contrário de suas antecessoras, cujas famílias eram proprietárias de terras – não tinham com o que contar, exceto sua força de trabalho. Quando resistiam, estavam lutando pelo direito de sobreviver (Davis, 2016, p. 65).

Importante pontuar aqui que Davis (2016) fala de operárias brancas, na medida em que os Estados Unidos viveram sob o regime escravocrata até 1865, quando foi instituída a Décima Terceira Emenda à Constituição, que aboliu a escravidão em todo o território estadunidense, exceto em casos de punição por algum tipo de crime (Souza; Vargas, 2017). Conforme Davis (2016), essas mulheres defendiam sua dignidade enquanto trabalhadoras e também enquanto mulheres, quando mulheres negras não eram reconhecidas nem mesmo como mulheres.

Davis (2016) relata que, no pós-escravidão, o progresso para as mulheres no que tange aos serviços realizados foi bastante lento. Depois de quase 30 anos da abolição da escravatura, nos Estados Unidos, a maioria das mulheres ainda trabalhava no campo. Aquelas que tinham oportunidades diferentes ficavam na cozinha ou na lavanderia, realizando serviços domésticos. Pouquíssimas conquistavam posições em fábricas, por exemplo, mas, quando o faziam, desempenhavam as tarefas mais sujas e recebiam os menores salários.

Por sua vez, Gonzalez (2020) explica que, no Brasil, a escravidão teve consequências mais sérias e profundas nas regiões em que a *plantation* e as atividades mineradoras se desenvolveram. Os deslocamentos geográficos obedeciam às exigências dos diferentes ciclos econômicos, mas, com o fim do período escravocrata, a população de cor livre permaneceu nas regiões de origem e reverteu-se para as atividades de subsistência, tornando-se a grande

massa marginalizada no momento de emergência do capitalismo, passando a trabalhar como lavradores, moradores/assalariados rurais, trabalhadores de mineração etc.

Como na Região Sudeste do Brasil⁴ o regime escravista se instalou tardiamente, “os processos de mestiçagem e de emergência de uma população de cor livre foram muito limitados, assim como a proporção menor do elemento negro ou de cor na constituição da totalidade da população da região” (Gonzalez, 2020, p. 36). Importa dizer, entretanto:

A existência de um Brasil subdesenvolvido, que concentra a maior parte da população de cor, de um lado, e de um Brasil desenvolvido, que concentra a maior parte da população branca, de outro, não é algo que esteja desarticulado de toda uma política oficial que, de meados do século XIX até 1930, estimulou o processo e imigração europeia, destinada a solucionar o problema da mão de obra do Sudeste. E é exatamente a partir de 1930 que a população negra dessa região começa a participar efetivamente da vida econômica e social, o que a situará em condições melhores do que aquela do resto do país, apesar da manutenção dos critérios de subordinação hierárquica em relação ao grupo branco. Até então, como bem diz Florestan Fernandes, fora completamente marginalizada do processo competitivo quanto ao mercado de trabalho, posto que substituída pela mão de obra imigrante. É no período que se estende de 1930 a 1950 que teremos o processo de urbanização e proletarização do negro do Sudeste (Gonzalez, 2020, p. 36-37).

Conta Davis (2016) que, nos Estados Unidos, com o selo da escravidão, a maioria das mulheres negras especificamente, agora livres, que não trabalhava no campo era obrigada a executar serviços domésticos:

Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza. Nas outras regiões, as brancas que trabalhavam como domésticas eram geralmente imigrantes europeias que, como suas irmãs ex-escravas, eram obrigadas a aceitar qualquer emprego que conseguissem encontrar (Davis, 2016, p. 98).

Davis (2016) demonstra assim que a equiparação ocupacional das mulheres negras com o serviço doméstico não era apenas um vestígio da escravidão destinado a desaparecer com o tempo, enquanto Gonzalez (2020) afirma que, com o fim da escravidão, mulheres negras no Brasil se tornaram a viga-mestra de sua comunidade, o sustento moral e a subsistência dos demais membros da família. Com o trabalho duplicado, elas passaram a dividir-se entre as tarefas domésticas a serem cumpridas na casa da patroa e as suas obrigações familiares.

Conforme Davis (2020), como num círculo vicioso, o trabalho doméstico tem sustentado o racismo e o sexismo, quando a condição das trabalhadoras brancas é associada à situação opressiva das trabalhadoras das demais minorias étnicas. Sobre isso, discorre bell hooks⁵ (2020, p. 151-152):

⁴ Foca-se aqui particularmente na Região Sudeste do Brasil, porque se supõe que a narrativa de *Ciranda de pedra* se passe ali, já que Lygia Fagundes Telles era natural de São Paulo (SP) e há indícios na obra de que esta se dá em uma área urbanizada e com mais recursos, no entanto a história não deixa explícito em nenhum momento o local exato em que ocorre.

⁵ O nome é grafado inteiramente em caixa-baixa em respeito à preferência da própria autora.

Empregos domésticos (empregadas, governantas, lavadeiras) não eram considerados trabalhos “de verdade” ou emprego significativo. Pessoas brancas não enxergavam que mulheres negras em prestações de serviço estivessem realizando um trabalho significativo, que merecia recompensa econômica adequada. Viam a prestação de serviços domésticos por mulheres negras como mera extensão do papel “natural” da mulher e consideravam que esses trabalhos não tinham valor [...]. Mulheres brancas estavam bem dispostas a entregar as tarefas domésticas a empregadas negras. Uma vez que as tarefas domésticas eram vistas como trabalho degradante, é improvável que pessoas brancas estivessem demonstrando favoritismo com as mulheres negras ao proporcionarem a elas esses empregos. É mais provável que pensassem que as mulheres negras, que pessoas brancas acreditavam não ter dignidade e autorrespeito, não teriam vergonha de fazer o trabalho doméstico.

Compartilha da mesma ideia Gonzalez (2020) quando relata que no Brasil o racismo, enquanto construção ideológica e uma série de práticas, foi perpetuado e reforçado depois que se deu a abolição da escravidão, tendo em vista que beneficiou e segue beneficiando interesses específicos. Aos negros, por exemplo, cabe a localização periférica em relação às regiões e aos setores hegemônicos. Ademais, o racismo “denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece uma divisão racial do trabalho e é compartilhado por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas” (Gonzalez, 2020, p. 35). Além disso, o racismo serve para a manutenção do equilíbrio do sistema como um todo, por ser um dos critérios de maior importância na articulação dos mecanismos de recrutamento para as posições na estrutura de classes e no sistema da estratificação social.

Afirma Davis (2016, p. 102): “Se as mulheres brancas nunca recorreram ao trabalho doméstico, a menos que tivessem certeza de não encontrar algo melhor, as mulheres negras estiveram aprisionadas a essas ocupações até o advento da Segunda Guerra Mundial”.

De acordo com o censo de 1940 dos Estados Unidos, 59,5% das mulheres negras trabalhavam como empregadas domésticas, enquanto 10,4% realizavam outros tipos de serviço. Com a Segunda Guerra e a necessidade de mão de obra nas fábricas, esse cenário teve ligeira mudança; o trabalho feminino fez com que a economia se mantivesse em funcionamento. No auge da guerra, a quantidade de mulheres negras na indústria mais que dobrou, porém na década de 1960 “pelo menos um terço das trabalhadoras negras permanecia presa aos mesmos trabalhos domésticos do passado” (Davis, 2016, p. 106).

Já no Brasil, conforme o censo de 1950 (*apud* Gonzalez, 2020), apenas 10% das mulheres negras trabalhavam na agricultura e/ou na indústria, com destaque para as fábricas têxteis, enquanto os 90% restantes ficaram concentradas no setor de serviços pessoais. Com o declínio da indústria têxtil e o fechamento de muitas fábricas, “a mulher negra praticamente perdeu seu lugar na classe operária ou, no máximo, tentou penetrar em outros setores primários como a indústria de roupas ou de alimentos, onde seria a grande minoria” (Gonzalez, 2020, p. 41). Com menor escolaridade de modo geral e menos oportunidades no mercado de trabalho, restava à mulher negra voltar-se para a prestação de serviços domésticos, como exercendo funções de empregada doméstica, servente, merendeira na rede escolar, “o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca” (Gonzalez, 2020, p. 42).

A situação das mulheres negras no Brasil em geral pouco mudou da segunda metade do século XX, quando se deu a publicação de *Ciranda de pedra*, para a atualidade. Elas continuam majoritariamente concentradas no chamado trabalho doméstico. Conforme pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2019 *apud* Bento, 2022), 6,2 milhões de pessoas

no país ocupavam postos no serviço doméstico remunerado, exercendo as mais variadas funções relativas ao cuidado de casa e da família de seus empregadores. Desses 6,2 milhões, 68% eram mulheres negras, de baixa escolaridade e oriundas de famílias de baixa renda.

Embora neste subtítulo se tenha dado enfoque maior à história da mulher negra, é importante entender que o adjetivo *negro* aqui tangencia o conceito de *negro* de Mbembe (2018), que não diz respeito necessariamente à cor da pele, e sim à função desse indivíduo nos moldes da sociedade que temos, ou seja, aquele “cuja degradação é sua marca preponderante e cujo atributo inerente consiste em pertencer a uma humanidade à parte, execrada, a dos dejetos humanos” (Mbembe, 2018, p. 229). Logo, pode-se falar de menos oportunidades para mulheres negras e, na mesma esteira, a imigrantes, a pobres, sejam homens, sejam mulheres, e grupos étnicos não brancos. Ou seja, aqueles vulneráveis e marginalizados em termos sociais e econômicos.

3 Frau Herta

Começa-se a análise das duas personagens que exercem funções domésticas em *Ciranda de pedra* pela figura de Frau Herta. Trata-se de uma alemã de cabelos curtos e ralos, viúva de um oficial prussiano morto na guerra, conforme descreve Lygia Fagundes Telles (2009). Figura autoritária, conservadora e controladora, é a governanta da casa do pai de Virgínia. Corresponde ao estereótipo de governanta presente no imaginário coletivo. Fala por Natércio, patriarca da família para quem trabalha. É uma estrangeira, uma forasteira, representando na narrativa por meio de seus atos e atitudes em relação às filhas de Natércio uma Europa segregacionista, que buscava na primeira metade do século XX a eugenia no aniquilamento dos corpos diferentes. Para ela, todos deveriam se comportar exemplarmente. Caso contrário, deveriam ser descartados.

Frau Herta funciona como ponte entre Virgínia e as demais personagens de seu núcleo. Virgínia sempre está à mercê de suas ordens, que são acatadas de maneira geral, embora com alguma afronta. A relação entre Frau Herta e as demais personagens é estritamente profissional. Herta não faz parte efetivamente do núcleo familiar. Trata-se de uma supervisora tanto dos demais empregados quanto das filhas do patriarca, de uma subalterna no que se refere ao patrão, com um campo de ação bastante restrito. As políticas de branqueamento que ganharam fôlego no Brasil no fim do século XIX fizeram com que muitos cargos outrora ocupados por escravizados fossem direcionados para imigrantes europeus, que passaram a ocupar funções como mordomos e governantas. A rigidez da educação europeia vista como *civilizada* tinha o intuito de se contrapor à *cultura viciosa e imoral* ensinada pelos africanos e afro-brasileiros. Embora os médicos tenham sido os principais defensores das mudanças que envolveram os trabalhadores domésticos, ainda se perpetuou por longo tempo o ideal do casamento e da maternidade *versus* os preconceitos contra o trabalho feminino (Engel, 1989). Nesse sentido, o estigma das ocupações remuneradas tornava extremamente insegura a vida das mulheres como Frau Herta.

A presença de Frau Herta no romance em análise é uma das chaves para compreender-se o modo de funcionamento da família patriarcal burguesa e, por extensão, nas vias simbólicas, o modelo social reinante no Brasil e em grande parte dos países do Ocidente. Embora alheia ao círculo familiar, sua figura faz com que esse núcleo se aproxime do modelo burguês

européu, aspiração da família tradicional da elite brasileira, por trazer ao ambiente doméstico a lógica mercantil proveniente daquele continente, mesmo que adaptada (Trindade, 2013). Herta vive o conflito constante de estar sempre à margem entre o ideário europeu, contexto que precisou abandonar, e o espaço do Brasil pós-abolição.

Roberto Schwarz nomeou de “mecanismo do favor” as relações estabelecidas entre os homens livres e os proprietários, que nada mais são do que um modo de relação social que deriva da lógica escravocrata e que implica a assimilação imprópria de princípios do liberalismo europeu; ou seja, no Brasil – periferia do capitalismo – os proprietários adaptavam princípios europeus segundo suas conveniências. Os agregados, portanto, ocupam lugar relativamente parecido com o dos escravos, sem ferir o ideário liberal (Trindade, 2013, p. 98).

Frau Herta aparece ao longo da narrativa como “um sujeito *no trabalho*. O próprio trabalho é uma atividade permanente” (Mbembe, 2018, p. 250, grifo do original). Como afirma Mbembe (2018), no centro do trabalho pela vida está o corpo, no entanto entende-se que na situação de Frau Herta, e por extensão no caso das demais que exercem o mesmo tipo de trabalho, há apenas espectros, tendo em vista que para cumprir suas funções de serviço doméstica ela deve necessariamente anular suas vontades, desejos, paixões, deixando-se à mercê da família a que serve. Seu corpo, seguindo o pensamento de Mbembe (2018), não é dotado de nenhum sentido intrínseco. Ou seja, “o corpo em si não significa nada. [...] A visão, a motricidade, a sexualidade não têm nenhuma significação primordial. Sendo assim, sempre existe uma parcela de coisidade em toda corporeidade” (Mbembe, 2018, p. 251) – importa dizer aqui que em alguns mais, e em outros menos.

Frau Herta anula-se, renuncia ao seu próprio corpo desejante, em prol dos desejos da família para quem trabalha. Logo, seu corpo transforma-se numa coisa, num objeto, cuja única função é servir. Continua Mbembe (2018, p. 251, grifo nosso): “O trabalho pela vida consiste precisamente em evitar que o corpo caia na coisidade *absoluta*; consiste em evitar que seja por completo um mero objeto”. Frau Herta, contudo, falha miseravelmente nessa tarefa. Chalhoub (1998) defende que precisamos considerar que esses sujeitos sobrevivem em uma sociedade marcada por relações desiguais, embora isso não signifique uma completa passividade ou falta de objetivos próprios. Era preciso atuar com muito cuidado no jogo social imposto pela elite como forma de escapar da violência.

Sendo um objeto do servir, quando não é mais útil no cumprimento de suas funções – na velhice, deixa o trabalho e muda-se para uma pensão, a fim de terminar por lá seus dias –, a governanta é descartada: “E voltou-se para os envelopes que restavam no regaço: um melancólico cartão de Frau Herta comunicando seu novo endereço. ‘Ando tão cansada que resolvi tirar umas férias, mas deixo uma substituta no meu lugar’” (Telles, 2009, p. 103). Afinal, há outra(s) que necessita(m) do emprego. No mundo capitalista neoliberal, todos somos substituíveis: “Na casa, em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa⁶ chamada Inocência” (Telles, 2009, p. 104). Quando o corpo não corresponde mais às tarefas que lhe são exigidas, ele é rejeitado, mas de maneira não consciente:

⁶ Atenta-se aqui para a presença de mais uma imigrante, possivelmente tão pobre quanto a primeira e, por isso, acaba sujeitando-se à sua própria coisificação.

Uma sorte Frau Herta ter um patrão como seu pai. Homem fino. Pontualmente manda o chofer trazer a mensalidade, os remédios, não falta nada para a pobrezinha. Homem fino. Pena ela ficar aí tão sozinha, dias, meses sem nenhuma visita! Se sua irmã viesse ao menos de vez em quando...

— Ela não pode.

— Pois é, a gente não pode mesmo (Telles, 2009, p. 140-141).

Não se pode pensar, no entanto, em Frau Herta como um sujeito passivo. Talvez tenha escolhido, ou precisado escolher, ter sua identidade anulada. Talvez essa tenha sido sua única alternativa pela sobrevivência. A partir do momento que permaneciam solteiras, sem recursos, redes familiares ou de solidariedade e ainda sob o signo da imigração, as mulheres eram alvo fácil de exploração. Embora fossem brancas, ficavam sujeitas à violência das ruas, como no caso da prostituição, ou da exploração e da intimidação moral e física nos lares da elite quando atuavam como governantas. Como lembra Mariza Corrêa (1981, p. 5), na sociedade patriarcal brasileira ocorreu “um processo de homogeneização de práticas sociais que reforçavam os espaços de dominação masculina e a subordinação da mulher”.

Mbembe (2018, p. 240) diz que o “processo de captura e de sujeição dos espíritos e das sombras daqueles que foram mortos constitui, na verdade, o trabalho do poder noturno”. Quando há o poder noturno, o objeto e o espírito do morto que está no interior do objeto são alvo de uma apropriação feita de forma concreta. Embora o autor aqui siga nessa direção citando elementos de um corpo fragmentado como prova do poder noturno, entende-se que é possível traçar nesse ponto um paralelo com a ideia de morte em vida, como é o caso das empregadas domésticas e mais precisamente das governantas, que moram no serviço e doam seu tempo integral e a grande parte de sua vida útil⁷ aos seus contratantes, sendo elas figuras comuns em casas de famílias burguesas sobretudo até o século XX, período em que se passa a narrativa de *Ciranda de pedra*, transparecendo relações de poder do universo patriarcal, usando para compreensão dessa prática o exemplo de Frau Herta:

— É, está tudo mais ou menos como antes. Falta só Frau Herta com seus potes de avenca.

— A pobre Fraulein! Lembra, Virgínia? Tão nossa amiga.

— É...

— E você sabe? Ela está doentíssima, ninguém descobriu ainda o que ela tem, só suspeitas. Amanhã é o aniversário dela mas não posso visitá-la, tenho que sair com Berenice. — Fez uma pausa. — Seria ótimo se você e Otávia dessem um pulo lá na pensão, levar-lhes umas flores... A pobre está tão só, não tem ninguém.

Virgínia baixou a cabeça mordiscando o fiapo de folha. Otávia teria também algum motivo forte para não ir, todos tinham em certas ocasiões motivos fortíssimos... (Telles, 2009, p. 124).

Em outro trecho da narrativa se lê:

Mas aonde você vai?

— Visitar Frau Herta. Quer vir comigo? — convidou. E antes que ele falasse já sabia a resposta.

⁷ Para o conceito de vida útil, ver Krenak (2020a).

- Não posso, reservei o dia para terminar um projeto. E retocar um poema que escrevi ontem. Mas levo você até lá, é uma rua infame, tão longe!
- Hoje é o aniversário dela.
- Verdade? Coitada, tinha mania de fazer nos nossos aniversários uns enormes bolos com velinhas. Ao invés dessas flores você devia levar-lhe um bolo, ela não dispensava o bolo. Nem aquela musiquinha nojenta da tal data querida.
- Ela não teria forças para apagar as velas (Telles, 2009, p. 136).

Como uma vida pode teimar em se manter por debaixo dos destroços tais que deles a própria forma humana já havia se evadido? É o que pergunta o narrador de *La vie et demie*, obra citada por Mbembe (2018) e escrita pelo autor congolês Sony Labou Tansi.

Mas o que é um farrapo, senão aquilo que foi, mas que agora não passa de uma figura degradada, arruinada, irreconhecível, estragada, numa entidade que perdeu sua autenticidade, sua integridade? O farrapo humano é aquilo que, a despeito de apresentar aqui e ali uma aparência humana, está tão desfigurado que se encontra, ao mesmo tempo, no aquém e no cerne do humano. É o infra-humano (Mbembe, 2018, p. 237).

Entretanto ainda há, além dos órgãos, a fala, o último sopro de uma humanidade devastada: “Frau Herta estava estendida numa cama tosca, refugiada no canto de um quarto que mais parecia um depósito de móveis imprestáveis, irmanados sob a mesma poeira. O rosto escaveirado tinha a cor de palha seca” (Telles, 2009, p. 141). Tal qual um objeto, a mulher fora descartada, excluída das relações e afastada de tudo e de todos.

4 Luciana

No que tange ao assujeitamento dos corpos, há, além do processo de captura e de sujeição, mais uma hipótese levantada por Mbembe (2018) quanto a essa situação: a capacidade que o sujeito tem de metamorfosear-se em quaisquer circunstâncias. Num contexto em que é necessário objetificar-se para sobreviver, faz-se preciso abandonar-se, alternar identidades, todas provisórias, assumindo muitas vezes não sua figura individual e singular, mas a de um morto. “Ele é tomado por um outro qualquer, de quem deve assumir a história e sobretudo o fim, mesmo contra a sua vontade e por mais que não deixe de protestar sua singularidade” (Mbembe, 2018, p. 254). Recordar-se que tudo isso acontece no torpor das aparências.

Nesse ponto, consegue-se reconhecer mais precisamente a figura de Luciana, a outra personagem a ser analisada neste artigo. Ela trabalha na casa de Daniel, o segundo marido da mãe de Virgínia, Laura, que está doente. Empregada dedicada aos cuidados domésticos e aos de Virgínia, ainda bastante jovem, cuida de Laura, a fim de que Daniel não sofra mais do que já sofre pela condição da mulher, tarefa que cumpre bastante bem, a ponto de Laura afirmar: “– Nem sei mesmo como agradecer, Luciana. Agora até vestidos... Daniel já disse que não sabe o que faria sem você. E eu, então?” (Telles, 2009, p. 24). Todavia, descobrimos mais

para o fim da narrativa que Luciana odiava todos daquela casa, forjando relações, que para ela eram estritamente profissionais, e aparências.

Apesar disso, apaixonada pelo patrão e em certo sentido a contragosto, Luciana aceita seu lugar de subserviência para alcançar seu objetivo, ficar perto de Daniel, com quem sonha em se casar: “Ela sabe de tudo mas não diz. E mesmo que diga, vai dizer mentiras porque ama tio Daniel” (Telles, 2009, p. 21). Ou seja, Luciana utiliza sua capacidade de metamorfosear-se, de alternar identidades, a fim de conseguir alcançar o que deseja, o amor do patrão, como se pode verificar na seguinte passagem:

— Todos esses anos fiquei lá por causa dele. Tinha ódio dela, de você, de tudo. Mas ia ficando e ficaria o resto da vida sem pedir nada, sem querer nada, que me deixassem perto dele, servindo a ele. – Fungou apertando a boca num ricto doloroso. – Todos esses anos cuidando dela para que parecesse menos louca, eu não queria que ele sofresse e então ficava arrumando as coisas, fazia milagres com o dinheiro que me dava para que a comida fosse um pouco melhor, para que tivesse um pouco mais de conforto... (Telles, 2009, p. 89).

Conforme aponta Mbembe (2018, p. 235):

A figura humana é plástica por definição. O sujeito humano por excelência é aquele capaz de se tornar outro, outro alguém que não ele mesmo, uma nova pessoa. É aquele que, compelido à perda, à destruição e ao aniquilamento, faz surgir desse acontecimento uma nova identidade.

O rosto/corpo de Luciana é coberto por uma máscara, “pois, para ser domesticado, a face da potência noturna deve ser previamente coberta, isto é, desfigurada, restituída ao seu estatuto de horror. [...] Deve ser possível não reconhecer nela nada de humano” (Mbembe, 2018, p. 235). É o que se reconhece no trecho a seguir: “O rosto moreno continuou impassível. Apenas um breve fulgor iluminou-lhe os olhos amendoados” (Telles, 2009, p. 24).

Outro ponto importante quanto à personagem é o fato de Luciana ser a única personagem negra na obra: “No rosto cor de bronze de Luciana havia uma expressão de ídolo paciente e irônico” (Telles, 2009, p. 39). O racismo aparece aqui de maneira velada, como nesta passagem: “Assim de costas parece branca’, concluiu Virgínia fixando o olhar enviesado nos cabelos da moça. Eram lustrosos e ligeiramente ondulados, presos na nuca por uma fivela” (Telles, 2009, p. 17). Virgínia trata mal Luciana pelo fato de a mulher ser negra? A menina o faz consciente ou inconscientemente? São perguntas para as quais não se tem resposta. Mesmo assim, é para Luciana que conta seus mais profundos sentimentos e desejos e com quem tem as conversas mais significativas, numa relação ambígua de afeto e desmoralização:

— Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de tio Daniel... Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, meu paizinho querido, me leva embora desta casa, eu quero ir com você! (Telles, 2009, p. 20).

Como bem diz hooks (2020), uma sociedade, patriarcal, racista e imperialista – já que se refere em sua obra aos Estados Unidos, mas pode-se fazer uma troca aqui para o termo *colonial*, como é o caso do Brasil – fundamenta-se na violência e opressão do diferente. Logo,

não é surpreendente para a autora que seja corriqueiro que homens e mulheres julguem seu valor e seu poder pessoal com base em sua habilidade de oprimir os demais.

Importante observar que, embora a menina tratasse mal Luciana, principalmente quando se irritava com a mulher, na segunda fase da obra, depois de chegar à juventude e passar por um intenso processo de amadurecimento, Virgínia reconhece tudo o que a doméstica fez por sua família, sentindo-se culpada pela forma como a tratava:

Não pude fazer nada por ele. Nem por Luciana, que atormentei até o fim, a ela que lutara para que a vida em nossa volta tivesse um aspecto menos miserável. Vestia e penteava minha mãe para que ela não parecesse tão sinistra, sempre roubava alguma flor de um jardim para enfeitar a mesa dele [de Daniel] (Telles, 2009, p. 175).

Para Gonzalez (2020), a eficácia do racismo enquanto construção cultural e um conjunto de práticas se dá pela internalização de um discurso ideológico por parte dos atores, sejam eles beneficiados por essa sistemática, sejam prejudicados, que o reproduzem em sua consciência e em seu comportamento. Isso fica bastante claro em *Ciranda de pedra* por meio das atitudes e falas de Virgínia. Tais gestos da menina são passíveis de interpretação, ou seja, situam-se no campo da linguagem. O que não é expresso em palavras se torna visível pela ação. Com isso, podemos assegurar que o racismo aparece veladamente no romance. Embora tenha uma boa relação com Luciana, Virgínia não se refuta de recordar o fato de a empregada ser negra toda vez que se aborrece com a mulher: “Finge que não se importa mas não vai enquanto eu não falar. Ficou até mais preta. Se pudesse, me matava” (Telles, 2009, p. 73).

Afirma ainda Gonzalez (2020) que, em termos culturais, somos educados a considerar natural que a mulher em geral e a negra de maneira preponderante desempenhem papéis sociais desvalorizados no que se refere à população economicamente ativa. Sobretudo no tocante à

mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. A empregada doméstica tem sofrido um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da “inferioridade”, da subordinação (Gonzalez, 2020, p. 42).

Virgínia reconhece essa inferioridade imposta culturalmente, a ponto de ficar desconfiada do constante asseio de Luciana, não compatível com a função exercida pela mulher nem com quem é diante do cenário social cristalizado: “Voltou-se para a empregada e ficou a observá-la. Trabalhava sem parar mas estava com o avental sempre limpo e os cabelos penteados. Tudo podia estar em desordem, mas ela continuava com aquela cara lisa” (Telles, 2009, p. 27). A questão da limpeza na culinária afro-brasileira foi levantada por Gilberto Freyre (1969), que destaca a visão preconceituosa dos viajantes europeus sobre a sujeira dos alimentos vendidos nas ruas pelas quitandeiras negras do nordeste. Segundo ele, as mulheres negras trouxeram da África para o Brasil um extremo cuidado com a higiene – bem diferente da cultura europeia –, visível tanto na brancura das suas roupas como nos panos que cobriam a doçaria. A postura de Virgínia é essencial para entendermos o processo de negação do outro pelo uso constante dos

estereótipos. A cor da pele negra foi constantemente vinculada à sujeira, legitimando os discursos de inferioridade e a necessidade do uso da violência para *civilizar* as populações não brancas.

Apesar disso, é essa mulher, a que se assujeita em relação ao(s) outro(s), quem possibilita, por conta do seu trabalho, a emancipação econômica e cultural da patroa – como é o caso de Luciana e Laura. Esta última tem quem cuide de seus afazeres domésticos, da casa, da filha e dela própria, enquanto Luciana deixa de cuidar de si mesma:

- Que é que tem Luciana?
- Ela vai continuar aqui com vocês? Quero dizer, depois que eu for embora...
- Sim, continuará aqui, se quiser. Tem sido tão nossa amiga, não é mesmo? Mas ouça, Virgínia, não se preocupe mais com os outros, eu cuidarei da sua mãe, *Luciana cuidará de mim, alguém há de cuidar dela* (Telles, 2009, p. 66, grifo nosso).

Nessa perspectiva, Gonzalez (2020) chama a atenção para a ideia de “mãe preta”, conceito que formula ao se referir às mulheres negras que dedicam suas vidas ao cuidado de filhos brancos, ou seja, aquelas que exercem no dia a dia a figura materna para filhos que não são seus, muitas vezes abrindo mão até mesmo de cuidar dos seus próprios:

O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; enquanto “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve pra parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira [...]. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai (Gonzalez, 2020, p. 87-88).

Outro ponto relevante a ser dito nessa análise é o fato de Luciana não aceitar sua identidade de mulher negra, aquela que não serve para casar-se com um médico como Daniel, por exemplo: “Meu pai era preto e minha mãe era branca. Fiz tudo para tirar meu pai de mim, tudo. E não adiantou, ele está nos meus cabelos, na minha pele, no meu sangue... Essas coisas a gente tem que aceitar” (Telles, 2009, p. 88). De acordo com Mary del Priore (1994), as mulheres mestiças eram vinculadas quase sempre ao pecado e aos ditos comportamentos lascivos, contrapondo-se à visão das mulheres brancas marcadas pelo sacrifício e pela submissão sexual – compondo um cenário dicotômico de Evas e Marias. Não é, portanto, simples coincidência que Luciana não pudesse casar com um médico sendo uma mulher parda. Curiosamente, a personagem opõe-se aos estereótipos, uma vez que as suas características mais significativas são o sacrifício e a resignação diante de um amor inalcançável. Ao fugir

do comportamento esperado, mesmo que compondo o grupo de empregados domésticos, pode-se entrever uma ressignificação, apesar de pequena, nos padrões do sistema patriarcal.

Numa passagem mais adiante da obra, Luciana reconhece os privilégios que teve ao poder estudar quando mais jovem, algo bastante difícil entre a população marginalizada da segunda metade do século XX, época em que o romance se passa, e sobretudo a crença de que por meio da educação é possível ascender socialmente, pois a educação faz diferença no que se refere à mobilidade social: “Estudei, passei anos estudando naquele asilo, sei mais do que sua mãe sabia, ele não se envergonharia de mim, uma *negra* disfarçada e sabendo tanta coisa... Por que não?” (Telles, 2009, p. 89, grifo do original). Sobre isso nos fala Davis (2016, p. 112): “As pessoas negras que recebiam instrução acadêmica inevitavelmente associavam o conhecimento à batalha coletiva de seu povo por liberdade”. Embora instruída, ou seja, “uma negra disfarçada” – negros não podiam/não podem ter instrução? –, porém, Luciana não conseguiu outras oportunidades de trabalho além do serviço doméstico, nem escapar das amarras de herança escravocrata que assombra o Brasil ainda nos dias de hoje.

Virgínia reconhece em Luciana essa refutação da identidade de mulher negra, ao afirmar: “— E você é mulata – retorquiu Virgínia no mesmo tom. – E gosta *dele*, por isso faz tudo para parecer branca” (Telles, 2009, p. 17, grifo do original). Importa dizer aqui que Virgínia chama Luciana de mulata pejorativamente, haja vista o imaginário social. Sobre isso nos fala Gonzalez (2020, p. 44):

Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais [...]. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira”.

Afirma-se que todos são iguais perante a lei, mas sabe-se que na prática isso é uma falácia. Há uns mais iguais que outros, e alguns encarregados do sustento moral e da subsistência dos demais. Apesar de não ficar explícito, a narrativa deixa evidentes as diferenças sociais e, portanto, culturais entre as personagens Luciana e Frau Herta. Coincidência ou não, as duas únicas personagens destoantes na história são uma mulher negra e uma imigrante pobre que veio ao Brasil fugindo da guerra que matou seu marido, em busca de melhores condições de vida (ou de sobrevivência).

5 Considerações finais

Considerando o que foi discutido neste artigo, rememora-se a figura do homem branco como a referência do universal, e qualquer imagem que se diferencie disso consiste no diferente, no estrangeiro (Said, 2007), no negro (Mbembe, 2018). Logo, sendo essa imagem o diferente, ela

passa a ser o elemento objetificado e, após o cumprimento dessa função imposta, excluído, afastado, quando tal exclusão se faz necessária, em todo e qualquer âmbito e esfera social.

Nesse prisma, concorda-se com Bento (2022) no sentido de que devemos falar sobre a herança escravocrata que vem sendo transmitida ao longo do tempo – transmissão feita, porém, de maneira velada –, pensando em ajudar as gerações futuras a reconhecer as atitudes que pautam essa lógica, a fim de que se possa debater e resolver o que ficou no passado, com o objetivo de avançar para o presente procurando construir outra história e novos pactos sociais e civilizatórios. Césaire (2020) afirma que o racismo é ferramenta fundamental para a exploração capitalista, no entanto, no argumento levantado aqui, se pode estender a mesma ideia a todas as formas de preconceito e exclusão.

Para que alguns prosperem no sistema capitalista, neoliberal e patriarcal vigente, faz-se necessário que outros sucumbam. Estes tornam-se objeto, pois o apego material é o emblema do capitalismo, e constituem com o sujeito uma relação de consumo, podendo ser descartados quando não mais puderem servir. Afinal, “o capitalismo racial é uma enorme necrópole” (Mbembe, 2018, p. 240), e, conforme nos ensina Gonzalez (2020, p. 47), “lutar pela sobrevivência significa [...] apelar para todas as formas possíveis no sentido de conseguir alimento e permanecer em seu estado de fome congênita”.

Compartilha desse pensamento Davis (2016, p. 105): “As pessoas que trabalham como serviçais geralmente são vistas como menos que seres humanos”. Logo, nos moldes de sociedade em que vivemos, aquele que tem o poder tem, igualmente, soberania pelo corpo do outro, que, por sua vez, se subordina aos desejos alheios, causando uma ruptura em sua própria subjetividade, ou sendo forçado a fazê-lo. Por conseguinte, pensando em uma perspectiva crítica, constatamos que de fato nós nunca renunciamos ao fundamento básico do colonialismo. Ou seja, a ideia de dominação e de violência contra os corpos atravessou a história e é replicada até os dias de hoje, diariamente.

No que compete à questão de gênero, tema central deste artigo, importa lembrar que, para dismantelar a ordem patriarcal, precisamos desarticular também o capitalismo, pois o segundo é dependente do primeiro. O poder patriarcal está concentrado nas mãos dos donos da vida, daqueles que detêm o capital, cujo poderio, segundo Segato (2022), se expressa no controle que têm sobre os corpos das mulheres.

Quando relembremos trechos violentos e de opressão da nossa história, com ênfase na herança que sustenta o grupo dominante, que prevalece ainda hoje, é possível entender melhor certos abismos econômicos e sociais vividos na atualidade pelos grupos marginalizados e mais vulneráveis. Assim, torna-se de certa maneira mais compreensível lutar contra essas relações de dominação, a fim de que todos atinjam a tão almejada autonomia.

Luciana e Frau Herta podem passar a impressão de personagens relegadas a um segundo plano nas páginas do romance de Lygia Fagundes Telles (2009), esquecidas e silenciadas pela violência patriarcal, mas a paisagem literária composta pela autora serve para lembrar que a história de violência contra as mulheres perpassa as diferentes classes sociais, fazendo-nos voltar o olhar para as heranças da sociedade patriarcal racista, que permanecem arraigadas na sociedade brasileira em seus diferentes períodos históricos. Mais do que uma história do nosso passado, o romance conta a história das famílias de elite e dos seus dependentes pobres e não brancos. Na sua rotina de sobrevivência, sob condições de extrema violência, as mulheres têm seus papéis definidos em uma sociedade desigual. Por fim, cabe dizer que nas

relações de poder estabelecidas, a autora cria estratégias para as suas diferentes personagens femininas fugirem da triste sina do esquecimento, mesmo que à sombra do sistema patriarcal.

Referências

- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo. *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1998. p. 95-123.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Macunaíma, 2012. p. 11-28.
- CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar do Brasil. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 37, p. 5-16, maio 1981. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1590>. Acesso em: 1º jul. 2024.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FREYRE, Gilberto. *Açúcar: em torno da etnografia, da história e da sociologia do doce no nordeste canavieiro do Brasil*. Pernambuco: IAA, 1969.
- CONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução: Bhuvi Libanio. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1, 2022.
- MBEMBE, Achille. Réquiem para o escravo. In: MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Sebastião Nascimento. 2ª ed. São Paulo: n-1, 2018. p. 229-261.
- SAID, Edward W. *O orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SEGATO, Rita. Nenhum patriarcado fará a revolução: reflexões sobre as relações entre capitalismo e patriarcado. In: SEGATO, Rita. *Cenas de um pensamento incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial*. Tradução: Ayelén Medail, Larissa Bontempi, Rita Paschoalin e Silvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 37-51.

SOUZA, Jéssica Antônio de; VARGAS, Tainá Machado. 13ª Emenda, racismo e a perpetuação da neoescravidão no cenário globalizado. *Revista da Defensoria Pública do Estado do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 18, p. 197-210, 2017. Disponível em: <https://revistadpers.emnuvens.com.br/defensoria/article/view/172/156>. Acesso em: 8 ago. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRINDADE, Rodrigo Silva. Chávenas à brasileira: a governanta inglesa no romance *A mão e a luva*, de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 85-101, jun. 2013. <https://doi.org/10.1590/S1983-68212013000100006>

Só garotos: notas sobre o romance *Quarto Aberto*, de Tobias Carvalho

Just Boys: Notes On The Novel Quarto Aberto, By Tobias Carvalho

Claudimar Pereira Silva

Universidade Estadual Paulista(UNESP)

Araraquara | SP | BR

claudimarsilva84@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7575-5833>

Resumo: Este artigo tece algumas considerações sobre *Quarto aberto*, romance geracional de estreia do jovem escritor gaúcho Tobias Carvalho, um dos nomes mais importantes da literatura brasileira contemporânea do final da segunda década dos anos 2000. O romance narra o reencontro de Artur, um jovem *gay* de Porto Alegre, que faz trabalhos esporádicos como *drag queen*, com Eric, rapaz com quem se relacionara anteriormente. Artur vive um relacionamento aberto com Caíque, enquanto Eric também está em um relacionamento não-monogâmico com Antônio. Logo, Caíque e Antônio também são engolfados nessa rede intrincada de desejos *gays*, bastante mediada pela tecnologia dos aplicativos de relacionamento. Assim, partindo-se dos pressupostos teórico-críticos de autores como Schollhammer (2012), Miskolci (2017) e Vasallo (2022), objetiva-se aqui a análise de *Quarto aberto* (2023), no modo como o romance ficcionaliza as novas possibilidades de relacionamento, dissidentes do sistema monogâmico, o trânsito de homens *gays* pelas grandes cidades em busca de parceiros sexuais, e as dificuldades de relacionamento no início da vida adulta.

Palavras-chave: Não-monogamia; homoerotismo masculino; aplicativos de relacionamento; literatura brasileira contemporânea; Tobias Carvalho.

Abstract: This article makes some appointments on *Quarto aberto*, the debut generational novel by the young writer Tobias Carvalho, one of the most important voices in contemporary Brazilian literature at the end of the second decade of 2000s. The novel narrates the reunion of Artur, a young *gay* man from Porto Alegre, who does sporadic work as a *drag queen*, with Eric, a boy with whom he had previously had a relationship. Artur lives in an open relationship with Caíque, while Eric is also in a non-monogamous relationship with Antônio. Soon, Caíque and Antônio are also engulfed in this intricate net of *gay* male desires, largely mediated by the technology of dating apps. Thus, based on the theoretical assumptions of Schollhammer (2012), Miskolci (2017) and Vasallo (2022), we intend to analyse *Quarto aberto* (2023), in the way this novel fictionalizes new possibilities of relationships, dissidents from the monogamous



system, the movement of *gay* men through large cities in search of sexual partners, and the relationship difficulties in early adulthood.

Keywords: Non-monogamy; male homoeroticism; dating apps; contemporary Brazilian literature; Tobias Carvalho.

1 Histórias que existem

Tobias Carvalho é um dos novos nomes da literatura brasileira contemporânea produzida no final da segunda década dos anos 2000. Nascido em Porto Alegre, em 1995, ganhou visibilidade no ano de 2018 ao vencer o Prêmio SESC de Literatura, com o livro de contos *As coisas* (2018), no qual investigava, ficcionalmente, as nuances do homoerotismo masculino, os relacionamentos homoafetivos quando mediados por dispositivos tecnológicos como os aplicativos de sexo, o trânsito de homens *gays* nos entre-lugares¹ das grandes cidades em busca das melhores geografias do desejo, além dos relacionamentos familiares e as dificuldades de desenvolvimento no início da vida adulta. Organizado em vinte e três contos curtos, dispostos como pequenos alvéolos narrativos simulando a interface luminosa de aplicativos como *Grindr* e *Hornet*, os contos de *As coisas* se estabeleciam como um pequeno glossário caleidoscópico geracional, antenado ao surgimento de novas formas de relacionamento *gay*, regimentados pelo ecossistema virtual das redes sociais e das novas tecnologias (Miskolci, 2017, p. 98). No conto “Um não esquece o outro”, por exemplo, uma das personagens sintetiza a tentativa, ainda tímida, de Tobias, em apresentar novos modelos e parâmetros de representação das relações homoafetivas, para a composição de um cânone *queer* brasileiro na literatura: “Falta isso, né? Histórias para falar dessas relações que existem” (Carvalho, 2018, p. 90).

Naquele momento, as demandas de ficcionalização de modelos de experimentação do afeto, da sexualidade e do desejo homoerótico encontrou, na forma breve de Tobias Carvalho, uma territorialidade mimética convergente à representação de jovens homens *gays* urbanos, à deriva nos espaços movediços e pantanosos da pós-modernidade. O próprio título do livro, *As coisas*, já emulava certa coisificação da realidade presente nos romances experimentais de Georges Perec, semantizando, desse modo, que estávamos diante de uma pequena coleção de objetos e bricabraques narrativos, simultaneamente organizados e amontoados, como um índice remissivo,² na representação de jovens *gays* às voltas com seus relacionamentos, em tempos de concomitante afirmação política e despreensão com a própria sexualidade. Posteriormente a este *As coisas*, Tobias publicou os contos alongados de *Visão noturna* (2021), uma exploração onírica e lisérgica sobre as dimensões do desejo, da memória e do próprio ato de narrar.

¹ O conceito de entre-lugar é compreendido, aqui, pela acepção de Marc Augé (2023), como os espaços anônimos e asemânticos da pós-modernidade, com os quais os sujeitos não estabelecem relações de pertencimento significativas.

² A noção de índice remissivo que sustenta a espinha dorsal de *As coisas* (2018) manifesta-se já no primeiro conto, uma espécie de pequeno prólogo que se resume a uma apresentação lexical dos múltiplos sentidos da palavra “coisa”, na língua portuguesa

Publicado em 2023, *Quarto aberto* verticaliza algumas das temáticas e procedimentos explorados por Tobias em sua estreia. O romance narra o cotidiano de Artur, um jovem de Porto Alegre, atendente no café de uma livraria, que faz trabalhos *freelance* como *drag queen*. Artur mantém um relacionamento estável e não-monogâmico com Caíque, um jovem negro e politizado, que trabalha no mercado financeiro. No início da narrativa, Artur se reencontra com Eric, com quem havia se relacionado anteriormente, e descobre que este, por sua vez, está em um relacionamento aberto com Antônio, um rapaz rico e de beleza padronizada. Depois do reencontro sexual de Artur e Eric, Caíque e Antônio também são gradativamente cooptados nessa equação intrincada de desejos *gays*, que opera tanto como axialidade narrativa para que Artur narre os incidentes formativos de sua vida até ali, como o primeiro beijo, a morte da mãe e o relacionamento distante com o pai, como quanto enfrentamento profundo das relações afetivo-sexuais calcadas em contratos monogâmicos de exclusividade (Vasallo, 2022). A respeito da não-monogamia, temática fulcral de *Quarto aberto*, Tobias afirmou o seguinte, em entrevista ao portal GZH, do Rio Grande do Sul:

Eu tinha curiosidade por esse tema. Tem potencial de fazer a gente questionar muita coisa. O relacionamento aberto é uma ideia que pretende superar problemas do relacionamento fechado, como traição, só que o mais interessante na literatura é abordar o problema desse novo jeito de se relacionar. O ciúme que é retratado no livro é super humano, embora digam que é possessividade. E o positivo do relacionamento aberto é que as pessoas sempre ficam formatando a relação, pensando sobre o que está bom e o que dá para mudar (online, 2023).

A escolha por uma abordagem ficcional dos relacionamentos abertos em *Quarto aberto* (2023) não delega direitos de representação idealizantes, panfletários ou unidimensionais sobre a temática. Nesse sentido, Tobias complexifica o tema ao abordá-lo de maneira não óbvia e destituída de imperativos morais e políticos de quaisquer militâncias. A não-monogamia, neste romance, assentada na instabilidade caleidoscópica do desejo e do afeto entre homens *gays* urbanos jovens, está pressuposta em seu próprio título. Perrot (2018) define a ontologia espacial do *quarto* como lugar imbuído de grande trepidação semântica:

Muitos caminhos levam ao quarto: sono, descanso, nascimento, morte, desejo, amor, meditação, leitura, escrita, busca de si mesmo, de Deus, reclusão (desejada ou forçada), doença. Do nascimento à morte, é o teatro da existência, ou pelo menos o seu camarim; o local onde a máscara é abandonada; o corpo despido e entregue às emoções, à tristeza, à sensualidade. É onde passamos metade de nossas vidas – a metade carnal, a metade noturna e sonolenta, a metade insone, quando nossos pensamentos vagam; a metade sonhadora, uma janela para o inconsciente. A meia-luz do quarto realça o seu fascínio (Perrot, 2018, p. 1, tradução nossa).³

³ “Many roads lead to the bedroom: sleep, rest, birth, death, desire, love, meditation, reading, writing, search of self, God, reclusion (whether desired or endured), illness. From birth to death, it is the theater of existence, or at least its dressing room; the place where the mask is removed; the body undressed and relinquished to the emotions, to sorrow, to sensuality. It’s where we spend half of our lives—the more carnal half, the drowsy, nocturnal half, the insomniac half, when our thoughts go vagabonding; the dreamy half, a window into the unconscious. The half-light of the bedroom only highlights its allure” (Perrot, 2018, p. 1).

Em relação a *Quarto aberto* (2023), os sentidos implicados no título do romance resvalam para o tensionamento crítico dos modos de vida monogâmicos e heterossexuais. Se a espacialidade do quarto é, por excelência, o *locus* imperioso da intimidade afetivo-sexual, antes hermetizado a outros desejos, e arquitetado pela economia heteronormativa da família nuclear, o quarto de Tobias Carvalho encontra-se *aberto, de portas escancaradas*. A topografia doméstica pressuposta no título – quatro paredes, quatro jovens *queer* lidando com seus desejos, inquietações e inseguranças – dimensiona-se então como um quadrilátero arejado, iluminado e permeável a este rearranjos das relações.

Por esse motivo, cada um dos garotos desse arranjo – Artur, Caíque, Eric e Antônio – ergue-se como uma parede desse quarto aberto. O rapaz melancólico que joga com as máscaras da performatividade *camp* e se veste como *drag queen* (Artur), em relacionamento aberto com o jovem negro intelectualizado, que galgou as barreiras sociais impostas pelo racismo (Caíque); o garoto tímido do interior do Rio Grande do Sul, de família tradicional (Eric), em relacionamento não-monogâmico com o jovem rico e cosmopolita, de beleza e corpos padronizados (Antônio). Não obstante a linguagem concisa do romance, calculadamente opaca, tudo é ambíguo em *Quarto aberto*: como um cubo mágico, os quatro rapazes se arranjam e desarranjam, em múltiplas combinações afetivas e sexuais. Nesta configuração plural de desejos *gays*, afirma Quinalha (2023), “Juntos e ao mesmo tempo, em ordens diversas e cambiantes [...] [em *Quarto aberto*] todo mundo transa, ama, discute e rivaliza, em conexões de diferentes intensidades, com todo mundo. E ninguém precisa escolher e renunciar a nada de cara” (Quinalha, 2023, online).

Mesmo quando portas e janelas ameaçam fechar-se, por algum motivo – quando, por exemplo, os sentimentos de ciúme e posse manifestam-se em alguma das partes – as paredes desse quarto aberto repentinamente cretam-se, enchem-se de fissuras, por meio das quais os desejos e discursos vazam, ricocheteiam em outros desejos, desdobram-se em múltiplos matizes de exercício da amizade, da libido, do afeto e da liberdade hedônica. Como diz Eric, em certa altura do romance: “É o que te ensinam desde pequeno, né [...]. Que só existe um amor verdadeiro. E aí tu não vive outros” (Carvalho, 2023, p. 138).

Artur, o narrador autodiegético de *Quarto aberto* (Genette, 1979, p. 244), é um jovem de vinte e três anos, que largou a faculdade de Artes Visuais na UFRGS, e perdeu a mãe há pouco tempo. Diferente de seu namorado Caíque, um rapaz focado no trabalho e carreira, Artur não possui muitas ambições e não sabe exatamente quais rumos dar à sua vida. Em diálogo pós-sexo com Antônio, ao ser questionado sobre seus planos para o futuro, Artur diz: “Hm, não sei. Eu vou dando um passo de cada vez. Não faço *drag* pra chegar em algum lugar” (Carvalho, 2023, p. 88). Essa característica da personalidade de Artur é ressaltada constantemente pelas modulações de seu gestual no romance, sempre direcionado à materialidade do tempo presente: “Lavei o rosto no banheiro e bebi água da torneira. Fui pra cozinha, peguei um iogurte natural e me sentei em frente ao balcão” (2023, p. 19). Em outro momento, Artur narra: “De tarde, a temperatura subiu. Liguei o ventilador de mesa; ele fazia barulho, mas as pás não giravam. Eu só queria me deitar no sofá e descansar, mas o calor me incomodava” (2023, p. 155, grifo nosso). Enquanto Caíque planeja, projeta-se para o futuro e apega-se à abstração de seus ideais políticos, Artur concentra-se na atualidade e, sobretudo, no hedonismo mínimo das ações e gestos.

A seu modo, *Quarto aberto* (2023) pode ser vinculado à longa tradição dos romances de formação, ou *bildungsroman* (Bakhtin, 1997, p. 236), que gestou obras tão díspares e fundamentais na literatura brasileira, quanto *O ateneu*, de Raul Pompéia, e *Mãos de cavalo*, de

Daniel Galera. De acordo com Moretti (2020, p. 24), a pedagogia e a juventude do protagonista são componentes definitivos na diegese do romance de formação. Em *Quarto aberto*, Artur se autorrepresenta a partir dos processos formativos de sua educação sentimental, calcados em múltiplas experiências afetivo-sexuais, mediadas por dispositivos tecnológicos (celulares e aplicativos). Além disso, e de modo sistêmico, a representação de determinado *zeitgeist* da denominada *geração z*, isto é, jovens nascidos a partir dos anos 2000, perpassa o livro, e é mimetizada tanto em padrões comportamentais (um *laissez-faire* densamente conectado à vida virtual, como no caso de Artur), quanto no vocabulário dos rapazes que compõem o quadrado central, pautado pelas gírias e nomenclaturas extraídas dos espaços virtuais (“fíndi”, “tendi”, “sdds”). As múltiplas referências *pop* do romance (artistas como Solange, Gloria Groove, Jessie Ware e Lana Del Rey), situam *Quarto aberto* na temporalidade à deriva dos anos finais da década de 2010 e sua efervescência política e cultural, performaticizada (e mascarada) no espaço simulacral das redes sociais.

Ao ter seus modos de vida confrontados por uma situação até então inédita, isto é, o possível envolvimento de Caíque com Eric, Artur aprende no final, de maneira implícita, que as relações afetivo-sexuais serão sempre mais complexas e matizadas do que os pactos discursivos morais e legislantes que vigiam e regulamentam essas relações, inclusive as não-monogâmicas. No entanto, a catarse e libertação pedagógica final pressuposta na *bildung*, um instante energético de liberação de forças e potências inscritas no futuro da personagem do *coming of age* (um subgênero profuso em protagonistas masculinos), é amortecida pela inércia e leve apatia do protagonista, em sua concentração obsessiva pelo tempo presente. No final do romance, ao receber a mensagem de um contato convidando-o para sair, Artur narra: “Acordei tonto e nem registrei quem tinha mandado. Deixei pra responder depois e me virei pro lado e dormi um pouco mais” (Carvalho, 2023, p. 245, grifo nosso).

Nestes termos, este artigo tece algumas considerações sobre *Quarto aberto*, tanto no que se refere à linguagem *pop*, límpida e lacunar do romance, bastante tributária a escritores como Daniel Galera, Sally Rooney e Raymond Carver, quanto à representação da emergência de novos desejos e possibilidades de encontros afetivos, de novas configurações de relacionamentos dissidentes da economia heteronormativa, ocasionando o que denominaremos um *neo-hedonismo gay*, surgido no contexto pós-Aids, bastante devedor das novas tecnologias (redes sociais, aplicativos de namoro ou pegação, como *Grindr* e *Scruff*), das lutas e afirmações políticas de novas identidades, e da implosão do relacionamento dual e monogâmico tradicional. Importante salientar, ainda, que este é um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre a obra de Tobias Carvalho, e segue a esteira da pesquisa preliminar de Lebkuchen & Sparemberger (2019), que analisaram a obra de Tobias comparativamente a Marcelino Freire.

2 Imagens de um neo-hedonismo gay

A cena inicial do romance é emblemática do modo como os dispositivos tecnológicos cartografam as subjetividades, os regimes biopolíticos do desejo, e a projeção deles na dinâmica dos encontros (Miskolci, 2017). Artur narra: “Ele curtiu uma foto que eu tinha postado fazia muito tempo. *Eu sabia o que aquilo significava*. Retribuí o gesto. Alguns minutos depois, recebi a mensagem: *Sdd de transar contigo*” (Carvalho, 2023, p. 7, grifo nosso). São sete e meia da noite de uma terça-feira, e Artur está em casa, deitado no sofá e deslizando a tela do celular.

Segue-se uma rápida negociação sobre o local onde poderiam ir – Eric sugere um motel, mas por fim os dois decidem estacionar em uma praça vazia e escura. O reencontro sexual com Eric acontece depois de cinco anos de bloqueio em rede social, e Artur diz:

Minha mente estava em outro lugar quando ele me chupou. Era uma situação estranha – encontrar o Eric depois de tantos anos. Poucos minutos antes eu estava tranquilo em casa, tomando um chá de camomila por causa do frio, prestes a assistir qualquer merda que me distraísse. Foi só um menino que eu não via fazia cinco anos me mandar uma mensagem e lá fui eu ficar pelado no banco de trás do carro dele. Era meio ridículo, e eu só conseguia pensar nisso, em vez de realmente curtir a foda (Carvalho, 2023, p. 9).

O devaneio de Artur no carro, enquanto recebe sexo oral de Eric, denota certa estupefação com a própria elasticidade das novas relações. O surgimento do rapaz anos depois, mais maduro, atraente e bem resolvido, impulsiona outros encontros sexuais intensos com Artur, em que fica patente o rigoroso descompromisso deles com quaisquer normas ou padrões preestabelecidos, inclusive na própria dinâmica performativa das relações homoeróticas masculinas, como diz Artur: “*Então ele disse que queria me comer, e eu disse que sim, e depois ele disse que queria dar para mim, e eu disse que sim também*”. Ele tinha um peixinho tatuado nas costas. A gente gozou juntos dessa vez” (Carvalho, 2023, p. 17, grifo nosso). As imagens mais cintilantes de prazer e hedonismo em *Quarto aberto* são sempre mediadas pela completa abertura, por parte dos quatro rapazes, a todas as possibilidades de fruição da leveza, do erotismo, da sensorialidade, e da deformação faiscante das sensações causada pelo uso de drogas. Em outro momento, Artur narra: “O *poppers*⁴ me botava para nadar numa correnteza de água quente. [...] Era gritaria e confusão, adrenalina e deboche, a euforia de uma experiência nova – um prazer tão grande que chegava a ser exagerado” (2023, p. 203).

Depois do sexo no carro, Artur volta para casa e encontra Caíque, mas não menciona o encontro com Eric. Quando Antônio, namorado de Eric, descobre as mensagens no celular, ele confronta Artur de maneira educada, mas em seguida o bloqueia no aplicativo de mensagens (Carvalho, 2023, p. 21). A dinâmica intersubjetiva, antes mediada pelo encontro físico (ou pela recusa dele), agora é determinada por um botão virtual na interface do aplicativo, que rapidamente delimita a organização espaço-temporal e subjetiva dos encontros. Meses depois, Eric e Antônio visitam o *Workroom*, casa de shows em que Artur se apresenta como *drag* (2023, p. 23). Antônio é extremamente simpático enquanto Eric segue resignado, eles combinam de se encontrar novamente e a amizade se estabelece. A partir daí, acontecem vários encontros, em que Artur transa com o casal, sob a anuência sutilmente contrariada de Caíque. Posteriormente, há um encontro desconfortável entre os quatro, em que se explicita a tensão e pouca intimidade entre o *gay* padronizado Antônio e o progressista Caíque (2023, p. 80).

Como assinalamos, em *Quarto aberto* (2023), Artur, Caíque, Eric e Antônio arranjam-se e desarranjam-se, trocam confidências, fazem jogos sexuais, socializam e rivalizam (Quinalha, 2023). No entanto, apesar da franqueza inerente ao sexo, persiste certa opacidade nas relações entre eles. Em alguns momentos do romance, Artur mente para Caíque, ou não

⁴ *Poppers* são substâncias químicas, da família dos nitratos de alquila, que quando inaladas promovem o relaxamento muscular e aumento da sensação de prazer sexual, sendo amplamente utilizados, desde a década de 1970, entre homens gays.

revela detalhes de seus encontros com Eric. Mais adiante, Eric explicita que está burlando seu acordo com Antônio, que seria o de não transarem com pessoas com as quais já tivessem se relacionado (Carvalho, 2023, p. 17). A despeito dos ruídos e impasses de comunicação entre eles, o (homo) erotismo apresenta-se como a linguagem corporal e performativa veiculada por todos, uma condensação temporal hedônica momentaneamente ausente de amarras, como descreve Artur:

A ideia de sexo a três sempre me pareceu excitante mas degradada, e era isso mesmo, mas de um jeito quase bonito, apesar da maconha. A gente pôs o Eric no meio, e aí teve beijo, pau com pau com pau, dois paus e uma boca, duas bocas e um pau, tudo com uma harmonia perfeita: a gente sabia a hora de trocar de posição, de se ajoelhar, de ficar de pé. Entramos num revezamento versátil, e parecia que ainda existiam muitas possibilidades.

[...]

Gozei junto com o Antônio, e o Eric gozou logo depois. A gente foi pro banheiro e ligou o chuveiro. A gente se olhava e ria (Carvalho, 2023, p. 76).

Como observa-se nesse trecho, as cenas de sexo entre os rapazes de *Quarto aberto* são como pequenos afrescos homoeróticos talhados em urnas gregas – ora harmoniosas, ora ansiosas e atabalhoadas, mas sempre narradas de maneira pungente: “Ele começou a me chupar sem nenhum problema de atrito, flutuando pra cima e pra baixo pelo meu pau”, diz Artur, em uma das transas com Eric. E prossegue: “*Ele escutava os meus gemidos e aumentava a velocidade ou então parava para lamber as minhas bolas ou a minha bunda. Em alguns momentos o prazer era tão ridículo que parecia dor, ou cócegas, ou frio no corpo*” (Carvalho, 2023, p. 17, grifo nosso). Nesses instantes, a opacidade e a ausência de comunicação entre eles se esvai, sendo substituídas pela franqueza do desejo e da libido. Novamente, a noção caleidoscópica das possibilidades, das múltiplas nuances sensoriais alcançadas pelo enfrentamento das prescrições sexuais heteronormativas que vigiam as relações, é vocalizada por Artur.

Schollhammer (2012) denomina *realismo íntimo* uma das novas formas de realismo na literatura brasileira, surgida a partir da segunda década dos anos 2000. Aquilo que inicialmente soa paradoxal – o realismo como estética referente à representação arguta do *real*, articulado ao íntimo, isto é, bastante atrelado à subjetividade de narradores e personagens – unem-se na definição de Schollhammer para designar narrativas em que “[...] a intimidade não provém dos sentimentos nem das meditações psíquicas e diálogos interiores do protagonista, senão da *precisão descritiva dos cenários escolhidos e da empatia que sempre expressa com os humores do personagem*” (Schollhammer, 2012, online, grifo nosso). O realismo íntimo, portanto, ocupa-se das relações estabelecidas entre a subjetividade da personagem e os espaços em que ela se insere, descritos e projetados de modo a serem uma condensação imagético-narrativa da dimensão íntima dessas personagens ou narradores. Tal realismo tardio do século XXI, acrescenta Schollhammer, embaralha as diretrizes do realismo clássico, como estética investigadora de questões sociais, ou em permanente busca de uma ideia de nação (Schollhammer, 2012).

Em *Quarto aberto* (2023), o realismo íntimo teorizado por Schollhammer (2012) está assimilado em sua própria *estrutura dual*. Na primeira metade do romance, os desejos de Artur capturam completamente a diegese, em seus encontros sexuais e hedônicos com Eric e Antônio. Nesses instantes, Caíque é sempre representado de maneira tangente, relegado aos espaços do sofá e do apartamento, de saída à academia ou para o trabalho: “O dia amanhe-

ceu com um sol total na sexta em que eu jantaria com o Eric e o Antônio. *Mal registrei a saída do Caíque*” (Carvalho, 2023, p. 37, grifo nosso). A partir da segunda metade do romance, porém, depois do final de semana passado pelos dois casais na casa de campo de Antônio, ocorre um *reposicionamento de eixo narrativo*, dessa vez para o possível envolvimento de Caíque com Eric, que deflagra ciúmes e ansiedade em Artur. Assim, o que estava implícito no silêncio de Caíque sobre os encontros do namorado com Eric e Antônio, isto é, a insegurança, materializa-se posteriormente em Artur, que imagina o envolvimento de Caíque com Eric, e até mesmo delira que o namorado o esteja investigando em um perfil anônimo no aplicativo de pegação (2023, p. 172).

O realismo íntimo se insinua em outros momentos da narrativa, quando Antônio convida Artur e Caíque para passar um final de semana na casa de campo da família (Carvalho, 2023, p. 95). A descrição espacial da casa de Antônio figura como metáfora para o prazer sensorial e sexual das relações masculinas, e para as novas possibilidades de relacionamento – um mundo artificioso, *high tech* e luxuoso de texturas, comodidades e minimalismo, *locus* de fruição de um hedonismo *gay* despreocupado – no qual eles não apenas experimentarão os prazeres do sexo durante o final de semana, mas também o uso de maconha, a vertigem e obnubilação sexual dos *poppers*, e as visões alucinógenas do chá de cogumelo, preparado por Antônio:

A gente abriu a porta e de repente eu me senti muito feliz: eu nunca tinha dormido num quarto que nem aquele – *uma suíte com carpete macio e papel de parede de tecido cinza e branco, recheado de tudo o que a gente poderia querer: frigobar, ar-condicionado split, TV grande, armários embutidos e uma sacada com vista pra um vale rodeado de colinas*. A cama era alta e larga e coberta por lençóis talvez nunca usados, e quatro toalhas dobradas esperavam a gente no balcão do banheiro (Carvalho, 2023, p. 100, grifo nosso).

A piscina, como *topoi* visual referente ao homoerotismo masculino (Stallings, 2012), (presente nas pinturas de David Hockney, nos filmes do argentino Marco Berger, no atlas corpóreo-imagético de Alair Gomes, ou nas *beefcake magazines* americanas dos anos 1950), aparece no romance como espacialidade de fruição do desejo e do gozo, ou ainda como espaço de confissão e diálogo entre Artur, Eric, Caíque e Antônio. Diz Artur: “No terraço, subi a escada do deque de madeira e pus o pé na água, tentando localizar as protuberâncias da piscina na meia-luz. *Fazia calor, a água estava quente, e o meu corpo também; achei curioso que meia-hora antes eu estivesse de roupa*” (Carvalho, 2023, p. 75, grifo nosso).

Miskolci (2017) denomina *desejos digitais* as novas formas de expressão da sexualidade, mediadas pela ascensão, estabelecimento e democratização das novas tecnologias, seja em dispositivos físicos (celulares, *tablets*, *smartphones*), seja nas plataformas virtuais delineadas para a busca de parceiros amorosos e sexuais. Este novo regime biopolítico, afirma Miskolci, não se esgota no recorte temporal em que essas plataformas são consumidas, mas deflagra subjetividades diversas que se estendem também no *offline*, impactando social e culturalmente a maneira como o indivíduo percebe e lida com sua própria agenda desejan- te:

As tecnologias comunicacionais do presente nos transformaram como seres desejan- tes, estenderam a nós novos horizontes aspiracionais marcados por expecta- tivas e ideais muito diferentes dos que moldavam as vidas sexuais e amorosas construídas predominantemente face a face. Assim, esses novos desejos passam a moldar as vidas das pessoas, tornando-as mais atentas à sua própria aparência,

incentivando-as a aderir a tecnologias corporais como dietas, exercícios, além do uso de cosméticos e o maior apuro ao se vestir (Miskolci, 2017, p. 100).

De modo análogo a *As coisas* (2018), em *Quarto aberto* (2023) Tobias Carvalho investiga, de maneira mais matizada, a utilização dos aplicativos *gays* de pegação, para a busca de parceiros sexuais no perímetro urbano – no caso, em Porto Alegre. Nesse sentido, o uso de aplicativos opera como dispositivo que atua no apagamento das fronteiras do desejo e da sexualidade, para além dos possíveis arranjos sócio-afetivos delineados entre Artur, Eric, Caíque e Antônio. À certa altura do romance, Artur conhece um rapaz de mesmo nome, e quando marcam de se encontrar para transar, a experiência vivida pelo narrador é desagradável, quase violenta (2023, p. 135). A agência desejante de Artur, e das demais personagens de *Quarto aberto*, transfere-se constantemente, em uma dialética sinuosa e auto-indulgente, dos espaços materiais do olhar, do flerte, do diálogo e do encontro (como no momento em que Artur flerta com um rapaz na livraria), para a fantasmagoria do virtual, com suas projeções e mascaramentos, aliada ao próprio percurso topográfico pela cidade, como ponto de descanso às demandas do desejo *gay* – por esse motivo, Artur é sempre mostrado caminhando a pé por Porto Alegre, seja rumo à casa de Eric e Antônio, seja para os encontros sexuais marcados no *app*.

Importante ainda ressaltar que a topografia do *cruising*, isto é, das práticas sexuais realizadas em locais públicos, aparecerá em outros trechos do romance, denotando o trânsito feito por homens *gays* nas metrópoles, e ressaltando os deslocamentos geográficos mediados pela territorialidade virtual do aplicativo, onde os dedos deslizam e passeiam, ora pela possibilidade da alegria física do encontro, ora pelo regime excludente dos corpos mais valorizados, das *performances* de masculinidade mais aceitas, e pelas ficções de si exibidas nos perfis. Artur é convidado, por um rapaz do aplicativo, a conhecer um *point* de pegação, e sua focalização narrativa esquadrinha o espaço: “Mais adiante, onde o gramado sofria uma inclinação, tinha um mato com homens vagando. [...] Me sentei no topo da lombaa e esperei” (Carvalho, 2023):

As nuvens se espalhavam pelo céu rosado, e o céu rosado iluminava os caras na descida do declive – saindo de trás das árvores, caminhando sem rumo, que nem fantasmas. Antes que o sujeito do aplicativo chegasse, dois gurus se sentaram a uns metros de mim, no meio da lombaa. Um deles era alto e usava um abrigo de esporte, o outro era mais baixo e usava um boné virado para trás. Eles me olharam fixo e depois pareceram desistir de mim, e então me olharam fixo de novo. [...] O menino de boné pra trás me encarava com a mão no pau, os dois ainda sentados na grama (Carvalho, 2023, p. 175-176, grifo nosso).

3 A não-monogamia em *Quarto aberto*

Coloquemos, em perspectiva, a publicação de um romance como *Quarto aberto* (2023), que ficcionaliza as relações não-monogâmicas, quando uma das discussões mais óbvias, saturadas e (hetero) normativas da literatura brasileira é “Capitu traiu Bentinho?”, no clássico *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A discussão circular em torno dessa questão, no romance de Machado, denuncia, com precisão, certo olhar vigilante e punitivo, tanto sobre a ontologia, códigos e procedimentos próprios da ficção, muitas vezes até mesmo por parte da crítica,

quanto ao material humano no qual ela se baseia. O romance de Tobias, no entanto, se insere na dimensão hedonística da experiência *gay* contemporânea, já que, como ressalta Quinalha (2023), recuperando o pensamento de Michel Foucault, se os homossexuais foram continuamente destituídos, pela hegemonia da heteronormatividade, dos processos de espelhamento na cultura, de elaboração do imaginário, e de criação de uma cosmogonia própria, formada por imagens, narrativas e uma *práxis* que reforçasse e prolongasse suas relações afetivas, julgamos que, por outro lado, a liberdade sexual possibilitada pela marginalização e pela insubmissão aos códigos dominantes se inscreve como potência aglutinadora dos encontros e da afirmação política do desejo.

Em *Quarto aberto* (2023), Artur, Caíque, Eric e Antônio questionam profundamente, em intensidades diversas, o pensamento monogâmico e a idealização dos sentimentos de amor e afeto. No romance, o amor é dessacralizado e dissociado de padrões relacionais, que legislam a existência dele como necessariamente apenas entre duas pessoas, ou depois de anos de convívio e conhecimento mútuo. Durante uma transa com Antônio, Artur narra: “Nossos rostos se colaram. Eu sentia muito prazer e sabia que ele também, e por um segundo, ali perto dele, pensei que eu poderia dizer, se eu quisesse, *Eu te amo*” (Carvalho, 2023, p. 56).

Vasallo (2022) define a monogamia como “[...] um sistema de pensamento que organiza as relações em grupos identitários, hierárquicos e em confronto, por meio de estruturas binárias, com polos reciprocamente excludentes” (Vasallo, 2022, p. 50). A monogamia, desse modo, se estabelece como um sistema coeso e bem estruturado, que oferece a seus adeptos noções de identidade baseadas em um padrão uniforme de casal, em pactos de exclusividade afetivo-sexual dos quais não se excluem as relações hierárquicas, e o confronto, isto é, a competitividade, de fundo capitalista, em que os sujeitos almejam certo *status* valorativo, alcançado pela inserção na monogamia. O dispositivo legislador da cosmovisão monogâmica seria a exclusividade sexual, que não apenas impermeabiliza o pacto monogâmico contra relações exógenas que possam interferir na dinâmica do casal, mas que opera ainda como marcador de ostentação:

O imaginário monogâmico [...] nos convence de que, se você ama de verdade [...], não vai querer mais ninguém: a exclusividade se torna uma marca de autenticidade. Nesse pensamento competitivo e hierárquico, você se apaixona pelo ‘melhor’ ou pela ‘melhor’. Talvez não seja o melhor em termos absolutos, mas a ‘melhor para você’ [...] a pessoa que está predestinada para você, a peça que faltava nessa engrenagem emperrada que constitui cada um de nós. Portanto, quando você está com ‘a melhor’ [pessoa], é impossível querer mais alguém: a corrida já foi vencida, não é mais necessário continuar procurando. [...] o pensamento monogâmico é substitutivo: desejar alguém novo de alguma forma significa deixar de desejar a quem se desejava anteriormente ou, pelo menos, moderar esse desejo (Vasallo, 2022, p. 56-57).

Ampliando as assertivas de Vasallo, Perez & Palma (2018) afirmam: “Entre tantos engolfamentos sociais, o poliamor anuncia uma transformação nas formas de amar, modelando novas texturas e dimensões” (Perez & Palma, 2018, p. 4). No que tange a *Quarto aberto* (2023), o quadrilátero não-monogâmico Artur/Caíque e Eric/Antônio se apresenta como possibilidade de relacionamento, dissidente da falsa norma, teoricamente isento das noções de posse decorrentes dos pactos de exclusividade, e da permanente vigilância das relações monogâmicas. No entanto, a esquematização não-monogâmica das personagens trabalha apenas no que tange à *estrutura* desses relacionamentos, isto é, às modulações possíveis que

determinam quem fica ou transa com quem. No bojo dessa estrutura labiríntica de escolhas e desejos entre os quatro rapazes, os sentimentos e valores individuais prevalecem, integrados à subjetividade e assimilados (ou deformados) por uma cultura heterocentrada e heteronormativa. No romance, os momentos em que Artur e Antônio se ressentem do rápido envolvimento de Caíque e Eric, são emblemáticos, nesse sentido (Carvalho, 2023, p. 154).

Assim, como a própria estrutura da *jockstrap* usada por Antônio nas relações sexuais com Artur – com sua costura elástica que modela, revela e esconde o corpo masculino – em seu interior, todavia, prevalece a imprecisão, a deriva do desejo, e a imprevisibilidade da pele e da carne, regulamentadas por padrões arraigados de relacionamento, difíceis de serem rompidos. Em determinado trecho do romance, Ângela, colega de trabalho de Artur, diz: “É tão bom ser livre. [...] Pelo menos hoje todo mundo faz o que quer”, e em seguida Artur responde: “*Só que ninguém sabe bem o que quer*” (Carvalho, 2023, p. 196, grifo nosso). Nesse instante, é interessante observar que, ainda que *Quarto aberto* (2023) se apresente como um recorte geracional do hedonismo *gay* masculino contemporâneo, o discurso mais franco sobre a não-monogamia no romance é verbalizado por Ângela, uma mulher madura e consciente das assimetrias de gênero que pervadem mesmo os modos dissidentes de vivência do afeto e da sexualidade. Diz Ângela: “Pro homem é fácil. A mulher tem que se preocupar com as coisas práticas” (Carvalho, 2023). E continua:

‘Vocês tão certos, Artur. A gente tá sempre mudando. Não faz sentido se acorrentar numa pessoa pelo resto da vida. Tanta gente por aí se torturando porque o amor foi embora. Que que tavam esperando? Não ia ser mais fácil se todo mundo tivesse vários casamentos ao longo da vida?’ [...] Vou te falar uma coisa séria, escuta bem. Na minha idade, todo mundo trai. Todo mundo. Não conheço ninguém que não traia. Todo mundo é traído, e quem é traído finge que não sabe. E se não sabe mesmo, suspeita.’

‘Ah, não deve ser todo mundo.’

‘Então é noventa por cento’ (Carvalho, 2023, p. 196).

Lopes (2002) posiciona o romance *O bom crioulo*, de Adolpho Caminha, como deflagrador de uma homotextualidade brasileira, ressoante até os dias de hoje nos padrões de representação literária das sexualidades dissidentes da norma (Lopes, 2002, p. 126). Desse momento em diante, afirma Lopes, a homotextualidade estabilizou-se a partir de avanços e recuos em seus processos de mimese: se, de um lado, o final do século XIX contou com obras como a de Adolpho Caminha, e ainda *O ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em 1888, o modernismo brasileiro explorou o tema da homoafetividade/homoerotismo de maneira ambígua e pouco desenvolvida, quando havia um “[...] silêncio sobre a problemática e, quando visível, [persistia] a afirmação de estereótipos risíveis ou de imagens do desejo como algo impossível, destinado ao fracasso, com poucas exceções de qualidade” (2002, p. 133).

Lopes (2002) define a década de 1960, temporalmente convergente às revoluções históricas, sexuais e comportamentais, como o período de sistematização de uma homotextualidade na literatura brasileira, calcada essencialmente na representação marginal das homoidentidades. A década de 1980, por sua vez, viu emergir “[...] um horizonte pós-moderno constituído e interpretado por desejos e identidades homoeróticas” (2002, p. 140). Define Lopes (2002): “Paisagens entre a melancolia e a alegria possível, a deriva sexual e o temor da Aids, a solidão e a ternura, a desterritorialização e a busca de novos tipos de relações” (2002,

p. 140). Nessa esteira, escritores como Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e João Gilberto Noll fundamentam essa nova abordagem.

Nesta segunda década dos anos 2000, a literatura de Tobias Carvalho aponta para a acumulação e sedimentação residual das mudanças dos padrões de representação da homossexualidade masculina na literatura brasileira, desde os primórdios de uma homotexualidade nacional, como quer Lopes (2002). Nesse sentido, *As coisas* (2018) e *Quarto aberto* (2023) são inflexões e modulações importantes na representação *gay/queer* na literatura contemporânea, no sentido de serem obras geracionais que investigam as novas possibilidades de vivência das sexualidades dissidentes, de modo bastante diverso das obras anteriores. Nas palavras de Nazarian (2023), *Quarto aberto* é “[...] um belo retrato de tempos pós-estigmatizados, uma verdadeira virada de página na história recente” (Nazarian, 2023, online). O romance de Tobias materializa, assim, o deslocamento gradativo dos debates políticos e afirmativos em torno das noções de identidade, para a representação multiforme das possibilidades dessas sexualidades, quando as preocupações encontram-se mais distanciadas das reivindicações primeiras.

Ainda que a limpidez e objetividade narrativas de Artur nublem, como os resíduos gestuais da tontura relaxante causada pelos *poppers*, o pano de fundo sobre o qual desenrola-se o romance – a politização pós-jornadas de junho de 2013, a polarização política pré e pós-impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, a afirmação das identidades das minorias (mulheres, negros, *lgbtqs*, povos originários), a ascensão e democratização das redes sociais e dos dispositivos tecnológicos (aplicativos), mobilizados para a busca pelo sexo casual, o surgimento das profilaxias farmacológicas como a PEP (Profilaxia pós-exposição) e a PrEP (Profilaxia pré-exposição), que desfizeram o pânico moral e sexual em torno do vírus do HIV, da Aids e do sexo sem preservativo, e até mesmo o impacto da pandemia do *Sars-covid 2019* – todos esses componentes andam, de modo panorâmico, sob a voz concisa e algo monótona de Artur. A polarização política, por exemplo, aparece elípticamente, na maneira surpreendente como Caíque e Antônio – sem dúvida os dois pólos masculinos mais sexualmente estimulantes do romance – não disfarçam a pouca intimidade, e são os únicos que não se relacionam sexualmente na narrativa. Em certo momento, diz Caíque: “Bah, na boa. [...] la ser mais fácil se não tivesse esse alemãozinho babaca” (Carvalho, 2023, p. 128).

James N. Green (2022) demonstra como, durante a ditadura militar, havia uma efervescência cultural e sexual ocorrendo no Brasil, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970. A despeito da vigilância e violência do regime autoritário, pairava no ar uma determinada *sensibilidade hedonista*, de busca pelo prazer, aliada à ascensão dos movimentos homossexuais militantes, encontrando seu ponto de repouso na profusão de bares, saunas, boates *gays* e casas noturnas, que acolhiam pessoas LGBTQs, em especial homens *gays* (Green, 2022, p. 410). Tal efusão sexual seria podada, posteriormente, pela chegada do HIV e da Aids em 1983 no Brasil, que revestiu qualquer contato sexual, em especial o dos *gays*, com a membrana sanguinolenta do medo, da punição e da vigilância moral (Trevisan, 2018). Se, como afirma Lopes (2002), a literatura de temática homoerótica dos anos 1970 respondeu esteticamente a esse estado ambíguo de coisas, a obra de Tobias Carvalho é emblemática do espírito do tempo dos anos 2010 – às configurações possíveis do desejo homoafetivo, em um período histórico de tensão e efervescência política, de arroubos autoritários, de (re) emergência política das identidades, do culto ao *eu* fantasmático e expositivo das redes sociais, de questionamentos das estruturas heteronormativas de pensamento e relacionamento, da dominância de novas

tecnologias que instauram uma economia do desejo à deriva, *online* e conectada, além do próprio desabamento espetacular da figura hegemônica do homem branco e heterossexual.

A cosmovisão *gay* ficcionalizada por Tobias é, no entanto, bastante diversa do hedonismo vigiado que vigorou durante os anos 1970. Todos os componentes listados formam o pano de fundo que alicerça o que denominamos de um *neo-hedonismo gay* em *Quarto aberto* (2023) e *As coisas* (2018): uma busca auto-consciente pelo prazer, seja o do sexo, do amor livre, das festas, do uso de substâncias, do consumo de cultura, ou do culto ao *eu* nas redes sociais – relativamente livre das amarras e impedimentos das gerações anteriores. As narrativas de Tobias não deixam de se inscrever em um *pós* – pós-Grindr, pós-Aids, pós-Prep, pós-politização excessiva dos modos de vida contemporâneos, em que todos buscam seu quinhão de prazer, ainda que efêmero e volátil, como o efeito dos *poppers*. Tobias narra essas sexualidades em trânsito, à deriva, de maneira exultante e melancólica, redimensionadas nos espaços da despreocupação narcísica e do hedonismo petulante das novas possibilidades.

Referências

BAKHTIN, M. O romance de educação na história do realismo. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ensantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARVALHO, T. *As coisas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CARVALHO, T. *Quarto aberto*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GREEN, J N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

LEBKUCHEN, J C; SPAREMBERGER, A. Diga-me com quem transas e eu (não) te direi quem és: representações do *gay* em contos de Marcelino Freire e Tobias Carvalho. *Miguilim: Revista eletrônica do Netlli*. Universidade de Pelotas (UFPEL). vol. 8, n. 2, p. 1-15, maio-agosto. 2019. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2052/1447>. Acesso em 02 out. 2023.

LOPES, D. Uma história brasileira. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121-164.

MISKOLCI, R. *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros online*. Coleção Argos. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2017.

MORETTI, F. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NAZARIAN, S. A vida literária do *gay* padrãozinho. *Cult*. 08 set. 2023. Disponível em: <https://revista-cult.uol.com.br/home/vida-literaria-gay-padraozinho/>. Acesso em: 02 out. 2023.

PEREZ, T S; PALMA, Y A. Amar amores: o poliamor na contemporaneidade. *Psicologia e sociedade*. Centro Universitário FADERGS, Porto Alegre, RS, n. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/KgtGNbWYTBz8V3ZnFmYDHFj/>. Acesso em: 02 out. 2023.

PERROT, M. *The bedroom: an intimate history*. Translated by Lauren Elkin. Yale University Press, 2018.

QUINALHA, R. Um romance na era do poliamor. *Revista quatro cinco um*. 30 set. 2023. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/colunas/livros-e-livres/na-era-do-poliamor>. Acesso em: 2 out. 2023.

SCHOLLHAMMER, K E. Barbas de molho. *Cult*. n. 174, 2012. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/2012/11/barbas-de-molho/>. Acesso em: 02 out. 2023.

STALLINGS, T. From beefcake to skatecake: masculinity in the swimming pool. *Artbound*. 07/05/2012. Disponível em: <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/from-beefcake-to-skatecake-masculinity-in-the-swimming-pool>. Acesso em: 02 out. 2023.

TREVISAN, J S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALLE, K D. Em *Quarto aberto*, Tobias Carvalho tempera a intimidade *gay* com a não monogamia. *GZH Livros*, online. 14 ago. 2023. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2023/08/em-quarto-aberto-tobias-carvalho-tempera-intimidade-gay-com-a-nao-monogamia-cllaoqbt70072015tubujn6jw.html>. Acesso em: 02 out. 2023.

VASALLO, B. *O desafio poliamoroso: por uma nova política dos afetos*. Trad. Mari Bastos. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Sonho e desilusão: posições do narrador contra a alienação em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*

Dream and disillusionment: positions of the narrator against alienation in Recordações do escrivão Isaías Caminha

Manoel Freire Rodrigues

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) | Açu | RN | BR
manoelfrr@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-5819-0431>

José Lindomar Silva

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) | Açu | RN | BR
lin_dinho1988@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1125-3340>

Resumo: Entre uma vida movida por sonhos e a desilusão pelo fracasso de suas realizações move-se a prosa de Lima Barreto em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, cujo efeito é um duplo movimento contra a alienação. Desse modo, buscamos compreender como a descoberta de si mesmo e o infrutífero esclarecimento de Isaías contribuem para o desencantamento do mundo. Inicialmente, ficou evidente o inevitável choque entre o alheamento social do narrador-personagem e uma sociedade preconceituosa e excludente, assim, a descoberta de si mesmo é também a descoberta desse Outro. Como desdobramento, o esclarecimento, para um mulato, não lhe garante um lugar entre os privilegiados, ao contrário, ilumina as contradições sociais, aumentando-lhe as dores e os sofrimentos. Finalmente, em um mundo desencantado, percebe que parte da sociedade brasileira é moldada por interesses escusos, relações paternalistas e clientelistas.

Palavras-chave: sonho; desilusão; esclarecimento; desencantamento; alienação.

Abstract: Between a life driven by dreams and disillusionment due to the failure of his achievements, Lima Barreto prose moves in *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, whose effect is a double movement against alienation. In this way, we seek to understand how the discovery of oneself and the fruitless enlightenment of Isaías contribute to the disenchantment of the world. Initially, the inevitable clash between the social alienation of the narrator-character and a prejudiced and excluding society became evident, thus, the discovery of oneself is also the discovery of this Other. As a consequence, enlightenment, for a mulatto, does not guaran-



tee him a place among the privileged, on the contrary, it illuminates social inconsistencies, increasing his pain and suffering. Finally, in a disenchanted world, he perceives that part of Brazilian society is shaped by vested interests, paternalistic and clientelist relationships.

Keywords: dream; disillusionment; clarification; disenchantment; alienation.

1 Introdução

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* temos o caso curioso de um personagem-escritor que conta sua própria vida como narrador-personagem (procedimento que mais tarde dá forma a *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, através de Paulo Honório). O Isaías-escritor, que registra suas recordações à noite, nas horas vagas, sobre o Isaías-personagem, já adianta ao leitor: “Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo” (Barreto, 2021, p. 73).

A obra de estreia de Lima Barreto tinha uma pretensão clara: “Mandei as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente malfeito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito nele para escandalizar e desagradar.” Na mesma carta, endereçada a Gonzaga Duque, confessa que também tinha outro romance, o *Gonzaga de Sá*, mas o considerou “um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto” (Barreto, 1956a, p. 169). De certa forma, *Isaías Caminha* escandalizou e desagradou, posto que atacava a imprensa, as letras e a política republicana, além do preconceito de cor, entre outros aspectos da vida brasileira, colocando-se na contramão da maquiagem do projeto de modernização que ocorria no Rio de Janeiro. Esse foi um dos motivos pelos quais o jovem escritor foi incompreendido e intencionalmente excluído do mundo das letras de seu tempo.

A crítica às contradições que permeavam a sociedade brasileira no início do século XX é apresentada, em *Isaias Caminha* (2021), em três momentos que se complementam: a descoberta de si mesmo, em uma sociedade de classes; a dialética do esclarecimento para um mulato, ao lado das forças sociais dominantes; e, como resultado dessa dupla confluência, o desencantamento do mundo. Para tanto, tem-se um narrador que, tal como em Kafka, “Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (Adorno, 2003, p. 61). Esses três passos, interpretados de forma dialética, buscam evidenciar como as posições do narrador, oscilantes entre sonho e desilusão, convertem-se esteticamente em mecanismo contra a alienação.

2 A descoberta de si mesmo

As mediações que guiam o pensamento de Isaías têm como base, inicialmente, sua relação familiar e a consciência da instrução que possui, esta advinda da educação que recebera.

Nada, no início do romance, aponta na direção de uma educação para a vida, um conhecer a si mesmo ou de saber sua posição social em relação à coletividade. Essa constatação é singular, porque “A fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta ‘essência’ do homem, ou seja, o elemento típico do seu ser social” (Lukács, 2009, p. 205). Tendo em vista que a construção desse narrador-personagem, sob tais designações, é intencional, convém mostrar de que maneira se desfaz a alienação de si mesmo na figura de um pobre mulato no início do século XX.

A alienação aparece pela primeira vez como um problema decisivo sobre a relação do homem com o mundo em Hegel, entretanto, sob o ângulo lógico-filosófico da consciência: “De início, a consciência-de-si é ser-para-si simples, igual a si mesma mediante o excluir de si todo o outro. Para ela, sua essência e objeto absoluto é o Eu; e nessa imediatez ou nesse ser de seu ser-para-si é [um] singular” (Hegel, 1992, p. 128). Ainda que não dê conta de toda a problemática que envolve a construção do narrador-personagem de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, a concepção hegeliana de um “espírito” que amadurece através da “experiência”, no contato com o Outro, é pertinente para se compreender o estágio inicial do alheamento social de Isaías Caminha:

Acentuaram-se-me tendências; pus-me a colimar glórias extraordinárias, sem lhes avaliar ao certo a significação e a utilidade. Houve na minha alma um tumultuar de desejos, de aspirações indefinidas. Para mim era como se o mundo me estivesse esperando para continuar a evoluir... (Barreto, 2021, p. 18).

O narrador-personagem que se apresenta nesse trecho, cheio de sonhos e aspirações, parece guiado por uma motivação confusa, posto que era incapaz de avaliar as consequências de seus anseios. Esse pensamento ocorre logo após Isaías entrar para o curso primário, quando as ideias surgiam de maneira vaga. O não reconhecimento de si, pelo não reconhecimento desse Outro, faz com que suas decisões sejam guiadas pelo acaso. Nesse sentido, o foco narrativo dará luz a dois episódios que serão fundamentais para a decisão do jovem mulato de ir para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições. O primeiro deles se materializa quando “ouvia uma tentadora sibila falar-me, a toda hora e a todo instante, na minha glória futura” (Barreto, 2021, p. 18). Não há, nessa passagem, qualquer relação com a realidade objetiva com a qual Isaías pudesse antever possíveis efeitos de suas decisões, apenas uma voz de si para si a prometer-lhe um futuro promissor. O segundo episódio é ainda mais elucidativo da capacidade criativa de Lima Barreto, ao conferir a seu personagem uma ingenuidade que poderia sugerir pena, mas que adquire sentido mais profundo como parte da ação que envolve o imaginário social que aprisiona o negro recém-liberto no início do século XX:

Passava por um largo descampado e olhei o céu. Pardas nuvens cinzentas galopavam, e, ao longe, uma pequena mancha mais escura parecia correr engastada nelas. A mancha aproximava-se e, pouco a pouco, via-a subdividir-se, multiplicar-se; por fim, um bando de patos negros passou por sobre a minha cabeça, bifurcado em dois ramos, divergentes de um pato que voara na frente, a formar um V. Era a inicial de “Vai”. Tomei isso como sinal animador, como bom augúrio do meu propósito audacioso (Barreto, 2021, p. 19).

O curioso dessa cena são as contradições entre os sinais apresentados e a interpretação de seus sentidos por Isaías. No imaginário popular, “pardas nuvens cinzentas”, “mancha escura” e “patos negros”, passando sobre a cabeça de um indivíduo, sugerem o presságio de que algo negativo estaria para acontecer, mas Isaías os entende como o prenúncio de algo positivo, simbolizado no “V”, que poderia ser de qualquer outra palavra, mas para ele era a inicial de “Vai”, determinando sua partida para o Rio de Janeiro. Há também um pato que voa sozinho, distante do rebanho, e bem poderia representar o destino do pobre mulato, entretanto foi ignorado na esperançosa interpretação da cena descrita.

O que a linguagem barretiana materializa na ingenuidade dos dois episódios, concretizados por uma esperança no acaso, é o desconhecimento de si mesmo e a incerteza num futuro que se mostrará cada vez mais turvo. Isaías é negro/mulato, pobre e vive com os pais em uma cidade interiorana. Nesse “mundo”, sua consciência ainda não alcança a complexidade que envolve as relações sociais de seu tempo, internalizadas, mais tarde, no romance pelas contradições de um país que acabara de abolir a escravidão, pelo menos formalmente, e proclamar-se como República, menos por vontade em tornar a “coisa pública” que por interesses de uma pequena elite empresarial e militar.

O sonho que motiva a ida de Isaías ao Rio tem como base mudar a sua condição de vida, e para isso deseja ser doutor. Antes de iniciar sua viagem, começa a refletir sobre as vantagens da tal realização: “Quantas prerrogativas, quantos direitos especiais, quantos privilégios esse título dava! Podia ter dois e mais empregos apesar da Constituição; teria direito à prisão especial e não precisava saber nada. Bastava o diploma” (Barreto, 2021, p. 24). O encantamento com o título de doutor, como podemos perceber, não está relacionado, em primeiro lugar, com a possibilidade de adquirir conhecimento e sabedoria, mas com a possibilidade de ser reconhecido e respeitado, apresentar-se com adereços característicos e, finalmente, poder ter direitos especiais, prerrogativas e privilégios. A observação irônica que se faz nesse ponto está presente em outros escritos de Lima Barreto, pois são conhecidas suas críticas ao bacharelismo e pedantismo dos falsos intelectuais considerados socialmente como doutores. Nesse sentido, no suposto alheamento de Isaías ao que representaria para si tornar-se doutor, encontramos uma sátira ao referido título, quando, por exemplo, ao alcançar seu objetivo, conseguiria exprimir as ideias que se contorciam no seu cérebro; ou comportando-se como um “sapo-intanha”, “inflado e grosso”; e, finalmente, poder desrespeitar a Constituição e ter direito à prisão especial. Ironicamente, para alcançar tudo isso não necessitava ter grandes qualidades intelectuais, apenas o diploma (Cf. Freire, 2013).

Em passagens anteriores, identificamos um indivíduo que ainda não está plenamente consciente de sua classe, mas quando está se organizando para deixar sua cidade natal, Isaías encontra sinais em sua mãe que parecem expressar algo suspeito: “Não sei que de raro, excepcional e delicado, e ao mesmo tempo perigoso, ela via em mim, para me deitar aqueles olhares de amor e espanto, de piedade e orgulho” (Barreto, 2021, p. 25). O comportamento de sua genitora, dividida entre sentimentos opostos, é marcado por um simples olhar, mas um olhar enigmático de quem sabe que o filho encontrará uma sociedade que o sentenciará através de um “Decifra-me ou te devoro”, tal qual o antigo mito da esfinge de Tebas, que observava os viajantes que passavam pela cidade impondo-lhes um enigma que poderia determinar o fim de suas vidas ou proporcionar-lhes um recomeço.

A mãe de Isaías não consegue dizer quem ele é e o que ele representa para a sociedade, é incapaz de avisar-lhe diretamente sobre os perigos, sofrimentos e decepções que enfrentaria, porém, seu choro pode ser tomado como resposta:

No dia seguinte, quando me despedi, ela deu-me um forte abraço, afastou-se um pouco e olhou-me longamente, com aquele olhar que me lançava sempre, fosse em que circunstância fosse, onde havia mesclados, terror, pena, admiração e amor. — Vai, meu filho — disse-me ela afinal. — Adeus!... E não te mostres muito, porque nós...

E não acabou. O choro a tomou convulsa e eu me afastei chorando (Barreto, 2021, p. 26).

A última oportunidade de, no seio familiar, encontrar respostas sobre tanta desconfiança e medo em relação a seu destino na capital, apesar da boa formação escolar e de sua aptidão intelectual, é suprimida pelo choro de sua mãe. Apesar de não conseguir alertá-lo sobre suas ingênuas ilusões, a expressão “porque nós...”, tomada pelo pranto, parece querer resgatar o aforismo no templo do Oráculo de Delfos que orienta: “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo”.

O conhecimento de sua condição social tem início durante a viagem para a capital, quando faz uma pausa em uma estação para comer. Tudo que havia de inquietante e indecifrável começará a fazer sentido para o pobre mulato, inclusive o choro de sua mãe durante a partida. O que ela fora incapaz de comunicar, a sociedade o fará sem a menor piedade:

Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: “Oh!”, fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. “Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo?” Ao mesmo tempo ao meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. Curti durante segundos uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos. Não atinei; em vão passei em revista a minha roupa e a minha pessoa... [...] Demais, a emanação da minha pessoa, os desprendimentos da minha alma, deviam ser de mansuetude, de timidez e bondade... Por que seria, então, meu Deus? (Barreto, 2021, p. 27-28).

O episódio com o caixeiro, na estação, mostra que Isaías ainda é estranho a si mesmo, dado que ainda não há estranhamento com o Outro, por isso as descobertas tardias sobre seu Eu. O que começa a se estabelecer, de modo mais claro, é que a descoberta de si mesmo não é apenas o reflexo de sua imagem no espelho, “a consciência-de-si é a reflexão, a partir do ser do mundo sensível e percebido; é essencialmente o retorno a partir do ser-Outro” (Hegel, 1992, p. 120). Nesse caso, um oposto a si mesmo começa a ser percebido, dando início a um novo movimento na consciência.

Quando finalmente se encontra no Rio de Janeiro, Isaías descobre formas mais complexas de identificação entre os indivíduos. Percebe que, em uma sociedade de aparências, quem eu sou depende de como eu me apresento esteticamente. Olhando as vitrines das lojas, fica abismado com peças “frágeis e caras”: botinas, chapéus, linho de roupas brancas e gravatas que pareciam convidar-lhe: “Veste-me, ó idiota! nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade

e o domínio!” (Barreto, 2021, p. 45). Em uma cidade que começava a “enfeitar-se”, buscando um ideal de modernização inspirado nos padrões parisienses, os valores sociais e morais passavam pelo filtro do “enfeite” do indivíduo. Não tendo condições financeiras para “enfeitar-se”, e carregando o estigma da cor, mas morando em um hotel em que se hospedavam pessoas abonadas, Isaías é acusado de um suposto roubo que teria ocorrido no estabelecimento:

— Raposo, vou sair: há alguma coisa?

— Nada, capitão Viveiros.

— E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal “mulatinho”?

Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos (Barreto, 2021, p. 66).

O tópico em destaque se refere ao momento em que Isaías foi chamado a depor na delegacia, enquanto esperava atender à humilhante intimação. Sentiu-se ferido ao ouvir o injurioso diminutivo e sua significação. A dor lhe veio quando contrapôs o tal diminutivo e sua valoração a quem, de fato, se considerava: um indivíduo com acesso aos estudos, considerado no colégio, delicado e sensível, inteligente e estudioso e, por isso, superior e digno. Essa avaliação de si mesmo fez com que a designação do capitão Viveiros o ferisse “como uma bofetada”. Desde o episódio no qual Isaías observa peças numa vitrine, a narrativa parece não mais se limitar a uma interpretação da descoberta de si mesmo por uma reflexão lógico-filosófica do espírito, em que o universal leva ao particular. A postura do narrador-personagem, agora, aparece justaposta a relações histórico-sociais de uma realidade contraditória e antagonista, nas quais o particular conduz ao universal, pois:

Somente quando as formas objetificadas assumem tais funções na sociedade, que colocam a essência do homem em oposição ao seu ser, subjugam, deturpam e desfiguram a essência humana pelo ser social, surgem a relação objetivamente social da alienação e, como consequência necessária, todos os sinais subjetivos de alienação interna (Lukács, 2003, p. 27).

Sendo assim, as contradições de uma sociedade de aparências, preconceituosa e elitista começam a fazer sentido no imaginário do mulato interiorano, tanto no caso das vitrines das lojas, quanto no do capitão Viveiros. Mais tarde, o narrador-personagem vai confessar-nos como as incoerências da vida foram identificadas: “Na viagem, vira-as manifestar-se; no Laje da Silva, na delegacia, na atitude do delegado, numa frase meio dita, num olhar, eu sentia que a gente que me cercava, me tinha numa conta inferior” (Barreto, 2021, p. 77). A ação na narrativa conduz o narrador-personagem a perceber que os brancos “viam no liberto o ex-escravo e tentavam tratá-lo como tal” (Fernandes, 2008, p. 89). Desse modo, Isaías reflete que os caminhos se fecham não apenas por conta de sua doçura, sangue covarde, defeitos de caráter e por relegar sua felicidade às mãos de um deputado, mas pela forma como o tratam, julgam e o condenam injustamente.

A conjugação da descoberta de si mesmo, como desalienação interna, e a descoberta de uma sociedade ou classe, a amplitude do ser social, aparece nas confissões da vida pessoal que Isaías faz a Loberant. Seu chefe se surpreende, simplesmente, por saber que seu modesto empregado tinha mãe, nasceu em um ambiente familiar e foi educado. O que para Isaías representava um esforço sobre-humano, para ele, ao contrário, parecia algo natural. Somente

depois de algum tempo percebe que para Loberant, “como para toda a gente mais ou menos letrada do Brasil, os homens e as mulheres do meu nascimento são todos iguais, mais iguais ainda que os cães de suas chácaras” (Barreto, 2021, p. 188). Considerar que os negros são todos iguais, ao ponto de equivalerem aos cães das chácaras dos abonados, faz com que o narrador-personagem não apenas identifique o modo como parte da sociedade o enxerga, mas se manifeste denunciando a condição do negro numa sociedade de classes, mostrando a insuficiência do projeto abolicionista, no qual “a reintegração do sistema de relações raciais ficou entregue a processos sociais espontâneos” (Fernandes, 1972, p. 31).

3 “Dialética do esclarecimento”¹ para um mulato

A busca de Isaías pelo esclarecimento encontra inspiração em seu próprio seio familiar: “A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar agiram sobre mim de um modo curioso: deram-me anseios de inteligência” (Barreto, 2021, p. 17). Tais anseios não são aguçados por regularidades, mas por assimetrias: “O espetáculo de saber do meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento” (Barreto, 2021, p. 17). Notamos que a inspiração de Isaías é seu pai, pois via nele grande capacidade para explicar tudo, amplo domínio de linguagem, fatores que certamente lhe trariam felicidade, riqueza, respeito e consideração. O inquieto mulato acreditava que o saber mudava de algum modo as pessoas, e se sua mãe era triste e humilde era porque não tinha conhecimentos sobre as estrelas e a natureza da chuva, como o seu pai. Dedicado aos estudos: “Quando acabei o curso do Liceu, tinha uma boa reputação de estudante, quatro aprovações plenas, uma distinção e muitas sabatinas ótimas” (Barreto, 2021, p. 18). Até aqui, o narrador-personagem parece querer dizer ao leitor que, após todo esse brilhante percurso escolar, alcançar as suas metas seria uma questão de tempo.

A notícia de que o antigo colega de escola, Felício, se formou em farmácia e recebeu grande reconhecimento na capital, apresenta-se como uma eventualidade que poderia sugerir a Isaías o merecido destaque no Rio de Janeiro. Então pensou consigo mesmo: “O Felício! Tão burro! Tinha vitórias no Rio! Por que não as havia eu de ter também — eu que lhe ensinara, na aula de português, de uma vez para sempre, diferença entre o adjunto atributivo e o adverbial? Por quê!?” (Barreto, 2021, p. 19). Felício só aparece nesse ponto da narrativa e em outro momento quando Isaías encontra outro antigo colega, Agostinho Marques. Assim, sua presença pode passar quase despercebida, mas ele representa, primeiro, uma motivação a mais para o narrador-personagem deixar o interior, pois, se Felício, que era “tão burro”,

¹ O termo “Dialética do esclarecimento”, usado como parte do título dessa seção, foi apresentado originalmente por Adorno e Horkheimer (1985) em sua *Dialética do esclarecimento*. Esses teóricos discutem como o esclarecimento, que deveria servir ao homem, converteu-se em ferramenta de dominação do próprio homem. Ou seja, como a razão iluminista caminhou para uma razão instrumental na modernidade. A analogia que fazemos nesse estudo não possui relação direta com a teoria dos escritores alemães. Pegamos o termo emprestado, mas para mostrar como o esclarecimento do protagonista de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* — um jovem letrado, educado, digno e repleto de outras qualidades que o colocam acima da grande maioria com quem se relaciona —, ao invés de proporcionar-lhe uma vida confortável e feliz, transforma-se num pandemônio, através do qual ele alimenta suas dores. De outro modo, esses outros, menos aptos a posições sociais de destaque, conseguem a desmerecida ascensão social.

conseguiu vencer na capital, qualquer um conseguiria, pensa Isaías. O leitor vai lembrar-se de Felício em um segundo momento, quando o “por quê!?” será respondido da forma mais dolorosa, em uma sociedade que seleciona os vencedores de forma muitas vezes duvidosa.

A confiança em si mesmo, em sua capacidade intelectual, faz Isaías prescindir dos conselhos do seu tio Valentin, quando sua tia sugere que ambos tratem do assunto da viagem: “— Ora qual! — fiz eu com enfado. — Para que Valentim? Não sou eu rapaz ilustrado? Não tenho todo o curso de preparatórios? Para que conselhos?” (Barreto, 2021, p. 20). Para alguém que se preparou e recebeu a ilustração necessária, os conselhos lhe pareciam desnecessários. Por outro lado, via na figura da mãe: o corpo debilitado por conta dos trabalhos pesados, a pele com manchas semelhantes a fumaça e no olhar temeroso, um sinal: “Supus que adivinhava os perigos que eu tinha de passar; sofrimentos e dores que a educação e inteligência, qualidades a mais na minha frágil consistência social, haviam de trair fatalmente” (Barreto, 2021, p. 25). Pela primeira vez, o jovem escravidão reconhece que o seu esclarecimento parece ser incompatível com a sua condição de mulato e, ao invés de trazer-lhe benefícios, estava mais propenso a provocar-lhe dissabores.

Após algumas desilusões na capital, em especial o desdém do deputado Castro com sua carta de recomendação, as pessoas nas ruas e a classe trabalhadora mereceram uma observação crítica e angustiada por parte de Isaías:

E ficava assombrado que aquela gente não notasse o meu desespero, não sentisse a minha angústia... “Imbecis!”, pensei eu. Idiotas que vão pela vida sem examinar, vivendo quase por obrigação, acorrentados às suas misérias como galerianos à calceta! Gente miserável que dá sanção aos deputados, que os respeita e prestigia! Por que não lhes examinam as ações, o que fazem e para que servem? Se o fizessem... Ah! se o fizessem! Que surpresa! Riem-se, enquanto do suor, da resignação de vocês, das privações de todos tiram ócios de nababo e uma vida de sultão... (Barreto, 2021, p. 59-60).

O fragmento acima nos faz lembrar do questionamento kantiano: “Se for feita então a pergunta: «vivemos agora em uma época esclarecida [aufgeklärt]»? a resposta será: «não, vivemos em uma época de esclarecimento [«Aufklärung»]” (Kant, 1985, p. 112). Desse modo, a posição esclarecida de Isaías entra em contraste com a postura da população, indiferente aos mandos e desmandos dos deputados que levam uma vida de sultão enquanto zombam do sofrimento da nação. A representação desse ser responsável pelo esclarecimento, um negro/mulato, em uma época notadamente não esclarecida, preconceituosa e excludente, faz com que sua virtude não tenha o espaço necessário para prosperar.

Por conseguinte, o sonho de ser doutor, que impulsiona Isaías a ir para a capital, se torna cada vez mais distante, isso o faz desistir dos estudos e sentir a necessidade de buscar um emprego: “Nas duas primeiras, recuei passado o primeiro ímpeto; na terceira, fi-lo de tal modo, tão transtornado, tão lamuriento e frouxo que fui malsucedido. Vendi os meus livros para apurar algum dinheiro” (Barreto, 2021, p. 83). Não conseguindo o emprego, e tendo suas qualidades ignoradas, ironicamente precisa vender os livros, pois são agora tão inúteis quanto o seu conhecimento em uma sociedade com espaços limitados para alguém de sua condição. Como o dinheiro que havia levado estava acabando, opta por morar em uma “casa de cômodos”, onde as dificuldades são prementes: “Jantava, uns dias; em outros, almoçava unicamente; e houve muitos em que nem uma coisa ou outra fiz. Descobri a Biblioteca Nacional, para onde

muitas vezes fui, cheio de fome, ler Maupassant e Daudet” (Barreto, 2021, p. 84). A fome e a intelectualidade na leitura de autores franceses clássicos revestem o enredo de uma fina ironia. Em qual sociedade um indivíduo com tamanho saber teria seus caminhos fechados? O romance vai dando forma às contradições da sociedade brasileira conforme o leitor vai descobrindo a resposta. Talvez por isso, “o romance do período capitalista pode oferecer um quadro da sociedade na totalidade viva e dinâmica de suas contradições” (Lukács, 2009, p. 207).

Para não morrer de fome, Isaías aceita o emprego de professor e secretário pessoal do advogado Agostinho Marques. Mesmo sendo explorado, sente grande falta quando o advogado viaja para o Norte, pois os sofrimentos e a fome aumentam: “Lá chegava uma ocasião em que alguém, um quase desconhecido, uma fisionomia encontrada momentaneamente, me convidava a jantar; e se não fossem eles, eu talvez tivesse morrido de inanição ou furtado bolos às confeitarias” (Barreto, 2021, p. 95). De educado e instruído a quase morto por inanição, essa foi a reviravolta na vida do pobre mulato.

Uma nova reviravolta ocorre quando Isaías consegue se estabelecer como contínuo no jornal O Globo, a convite do russo Gregoróvitch Rostóloff, jornalista da redação. O esclarecimento se rende ao imediatismo da necessidade: “No começo, custei a conformar-me com a posição de contínuo, mas consolei-me logo, ao lembrar-me dos meus heróis do *Poder da vontade*; e não foi sem desgosto que aceitei as fatiotas daqueles desconhecidos” (Barreto, 2021, p. 115). Isaías se mostra consciente de que o emprego adquirido é um paliativo para a crise que vinha passando, encontra resignação no que, pelo contexto, parece ser a obra do escocês Samuel Smiles. Mesmo assim, sente a distância entre o que se apresentava como possibilidade e seu sonho desmoronado.

Ao se estabelecer como funcionário do O Globo, passa a fazer críticas severas, mas coerentes, a cada um dos membros da repartição: “A vaidade dos desconhecidos da imprensa é imensa! Todos eles se julgam com funções excepcionais, proprietários da arte de escrever, acima de todo o mundo” (Barreto, 2021, p. 139). Estes, não se reconhecem como simples empregados e se consideram cheios de qualidades com suas notícias cheias de chavões e com a ignorância de quem “copia os processos dos romancistas, as frases dos poetas e deturpa os conceitos dos historiadores, imitando-lhes o estilo com uma habilidade simiesca...” (Barreto, 2021, p. 140). Apesar de consciente da atmosfera suja dos jornais, o narrador-personagem estava diante de um dilema: desistir de fazer parte desse ambiente e morrer de fome ou aceitar a submissão e ter certa estabilidade? A resposta parece óbvia.

A obviedade da resposta não exime o sofrido mulato de fazer uma autocrítica: “Lembrava-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que a não pusera ao estudo e ao trabalho com a força de que era capaz”. Mesmo ciente dos motivos que o levaram a isso: “Sentia-me repelente, repelente de fraqueza, de falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro...” (Barreto, 2021, p. 198). Ao invés de condenar-lhe, a sua autocrítica é sua defesa. Ele percebe que sua capacidade intelectual é irrelevante para uma sociedade que classifica os indivíduos não por suas qualidades, mas por questões clientelistas e paternalistas, “uma sociedade de classes, [na qual] os mais ricos conseguem maior representação e sufocam quem se contrapõe aos seus interesses” (Kothe, 2004, p. 50). Nesse contexto, portanto, não ser guiado por uma razão instrumental seria a maior qualidade, mas, ironicamente, o maior defeito de Isaías. Caso ele se adequasse ao seu lugar de origem e desconhecesse o intrincado jogo de interesses que rege a sociedade, possivelmente seria feliz, ainda que essa felicidade fosse ilusória. Tudo

isso faz com que seu mundo de sonhos, e a sociedade em geral, se desencante e ganhe contornos tangíveis.

4 O desencantamento do mundo

A capacidade imaginativa de Lima Barreto, através de um suposto escritor que está narrando suas recordações, dá luz a um mundo desencantado. Não, exatamente, no sentido de que: “Desencantar o mundo é destruir o animismo” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 20), quando os homens, em seu trajeto para a ciência moderna, renunciaram à subjetividade para focar em fórmulas e regras; e sim pelo prisma de uma literatura que busca desencantar o mundo justamente onde o sentido parece estar dissolvido na mecanicidade do cotidiano. Em vista disso, a estética do romance ganha forma pela composição de cenas que representam momentos importantes na formação da sociedade brasileira nos primeiros anos da República. Ao lado dos que glorificavam os ideais de modernidade da *Belle Époque*, surge a crítica de Lima Barreto, com uma postura contrária aos que desejavam maquiagem a realidade inspirados nos modelos europeus (Cf. Sevcenko, 1999).

As recordações, materializadas pelo escritor Isaías, sobre o personagem escrivão, dividem a obra em três momentos que se complementam, ora no tempo do narrador-personagem, ora no tempo do escritor-personagem. Depois de descobrir a si mesmo, em uma sociedade de aparências; de perceber que seu esclarecimento não mudou de forma considerável a sua sorte em uma sociedade de classes, que sentencia o indivíduo através de pré-julgamentos; o mundo de ilusões, encantado, perde a sua “aura” e entra em choque com o mundo do narrador-personagem. Desse modo, “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance” (Adorno, 2003, p. 58). Esse procedimento se opõe ao relato, à mera descrição de situações objetivas. Um exemplo representativo ocorre na chegada de Isaías à capital. Por ser de uma cidade interiorana, as imagens que ele tinha do Rio de Janeiro se baseavam na descrição que lhe haviam feito e nas expectativas que alimentaram sua partida:

Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representavam a cidade bela e majestosa. Nas ruas, havia muito pouca gente e, do bonde em que as ia atravessando, pareciam-me feias, estreitas, lamacentas, marginadas de casas sujas e sem beleza alguma (Barreto, 2021, p. 30).

A discrepância entre a idealização da capital brasileira do início do século XX e sua imagem real causa, à primeira vista, grande decepção, ao ponto de tamanha enganação equivaler a uma bofetada. Às ruas, praças, casas e edifícios feios, mal planejados, junta-se a pouca circulação de pessoas em ruas lamacentas. A observação desses espaços decepcionantes contrasta com a beleza da rua do Ouvidor, “iluminada e transitada”, a rua dos “lentos passeios elegantes”. O que o narrador-personagem destaca, com essa dupla apreciação, é a existência de espaços destinados a públicos específicos, nos quais o aspecto físico adquire configuração social. Logo, as diferenças entre as duas ruas marcam as desigualdades entre as classes sociais em cada caso. Não há um Rio uniforme e acessível a todos. A profundidade da composição é

alcançada não apenas pela necessária descrição objetiva do espaço, mas pela subjetividade no efeito que a disparidade do aspecto visual provoca no narrador-personagem.

Outro caso que provoca uma mudança de perspectiva em Isaías transcorre no âmbito da política. Sabemos que o jovem mulato foi para o Rio de Janeiro confiante numa carta de recomendação que entregaria ao deputado Castro. O local da primeira tentativa de entrega foi a Câmara dos Deputados, mas o objetivo não foi alcançado, pois era proibido falar com um deputado se não tivesse um ingresso. Assim, o personagem resolveu observar os atos dos legisladores sentado no último degrau de uma arquibancada. Inicialmente, a figura dos deputados representava seres extraordinários, quase míticos: “Imaginava-os com uma tresdobrada força de sentidos e inteligência, podendo prever, adivinhar, sentindo antes de expressos os desejos, as necessidades de cada um dos milhões de entes que sofriam e viviam” (Barreto, 2021, p. 39). O responsável por despertar a desconfiança em seres tão especiais foi o deputado Castro. Sua figura estava em desacordo com as capacidades que deveria possuir um membro de sua notável função. Mesmo assim, “Era uma exceção, mas certamente os outros deviam ser quase semideuses, mais que homens” (Barreto, 2021, p. 40). O pobre escrívão custa a desfazer-se da imagem que tinha dos representantes da nação, porém, o início dos trabalhos na casa legislativa o faz notar certas incoerências. Após ouvir o discurso do deputado Carlos Barromeu, que defendia o chefe de polícia de Santa Catarina contra as acusações de um jornalista, e de ouvir o discurso esparso do deputado Jerônimo Fagot, sobre a economia, percebe o desinteresse dos próprios colegas legisladores, cujas preocupações não pareciam ser de interesse da nação:

Parecia que as palavras de Fagot lhe morriam nos lábios: movia a boca e gesticulava como um doido furioso. Os colegas desapagados da sua eloquência dividiam-se em grupos. À esquerda, lá ao longe, quase na minha frente, alguns viam cartões-postais; um outro, sob os meus pés, isolado no burburinho, escrevia febrilmente, erguendo, de quando em quando, a caneta para pensar; uma roda de três, à esquerda e ao fundo, conversava sorrindo; ao fundo, ainda, mas um pouco à direita, um deputado gordo, com o calor que com o correr do dia se fizera forte, esquecido no sono, por detrás de um par de óculos azuis, roncava perceptivelmente (Barreto, 2021, p. 42).

A expressividade exagerada de Fagot e a indiferença dos demais colegas, ocupados com atividades inúteis ou dormindo, é um sintoma da inexistência de um ideal coletivo na condução dos pais. Uma questão aparentemente óbvia, mas transformada, intencionalmente, em surpresa pelo romancista, fez com que Isaías ainda perguntasse, na saída, a um popular: “Que faz essa gente, hoje, aqui?”. “Que fazem”, respondeu-me, “sei lá...” Isto é, explicou-me logo o que fazem sempre: leis” (Barreto, 2021, p. 42). Fazer leis é uma ironia para dizer que não fazem nada de efetivo, além de defender seus próprios interesses e os daqueles sob sua proteção. Sabemos que Lima Barreto tinha certa aversão à política, não ao ser político, mas à “indústria política”: “Não há assunto que mais me repugne do que aquilo que se chama habitualmente política.” Enxergava os políticos como “um ajuntamento de piratas mais ou menos diplomados que exploram a desgraça e a miséria dos humildes” (Barreto, 1956b, p. 33). Essas descobertas e surpresas, que descortinam a vida brasileira, mostram um “impulso” dialético característico do romance de Lima Barreto: a busca pela compreensão da vida exterior torna-se um meio de sublimar o que é substancial, não como expressão superficial, mas

no sentido de fazer emergir “algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (Adorno, 2003, p. 58). Esse movimento produz a desilusão do narrador-personagem com o antigo mundo encantado de sua existência sonhadora.

As forças armadas da República brasileira também merecem uma atenção especial por parte do narrador-personagem, quando avalia a composição de um desfile militar: “na frente os pequenos garotos; depois a música estrugindo a todo o pulmão um dobrado canalha. Logo em seguida o comandante, mal disfarçando o azedume que lhe causava aquela inocente exibição militar. Veio por fim o batalhão.” Soma-se a isso: “Os oficiais muito cheios de si, arrogantes, apurando a sua elegância militar; e os praças bambos, moles e trôpegos arrastando o passo sem amor, sem convicção, indiferentemente, passivamente”, ademais, “tendo as carabinas mortíferas com as baionetas caladas, sobre os ombros, como um instrumento de castigo.” Por fim: “Os oficiais pareceram-me de um país e os praças de outro. Era como se fosse um batalhão de sipaios ou de atiradores senegaleses” (Barreto, 2021, p. 45-46). O falso patriotismo dos militares, no contexto dessa cena, está expresso em alguns detalhes: o dobrado canalha em uma música; o azedume do comandante; o contraste entre a postura exibicionista dos oficiais, frente ao maquinal aspecto dos praças, cuja arma não era um símbolo de defesa, mas um fardo. A assimetria do batalhão faz com que seus integrantes pareçam nativos recrutados para servir a interesses das colônias (alusão aos sipaios). É recorrente, nos escritos de Lima Barreto, a crítica feita ao militarismo que proclamou a República, não por acaso o povo, que deveria ser protagonista no novo regime, “assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ver talvez uma parada militar” (Carvalho, 1987, p. 9). A ridicularização dos militares é uma forma de rebaixar o injusto prestígio dado aos que se juntaram à elite da época para instituir um poder ainda mais centralizador.

A duvidosa isonomia da polícia e da justiça também não passa despercebida nessa “epopeia burguesa”. O caso relatado por Laje da Silva, no capítulo IV, preso supostamente por questões políticas, parece ser uma preparação para o que acontece no capítulo seguinte, quando Isaías também é preso: “Custava-me a crer que, no intervalo de horas, eu pudesse ter os entusiasmos patrióticos do almoço e fosse detido como um reles vagabundo num xadrez degradante. [...] As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria!” (Barreto, 2021, p. 72). O revide aos insultos do capitão Viveiros, ao ser chamado para depor, fez o pobre mulato ser preso. Custava-lhe crer que um jovem estudado e inteligente recebesse de um funcionário do governo tratamento tão infame. A descrença na justiça da honrosa pátria aumenta quando a atitude de seu algoz muda ao saber que ele conhece o doutor Ivã Gregoróvitch Rostóloff. Isaías foi solto a pedido de que nada relatasse ao conhecido jornalista, obviamente por medo da repercussão que o fato causasse no jornal. Fica subentendido na narrativa que, no pré-julgamento de certos casos, o acusado conhecer alguém de prestígio é mais importante para a polícia/justiça que a falta ou inexistência de provas.

O jornal, por outro lado, é o palco principal da crítica de Isaías. Em capítulos anteriores há alguns julgamentos sobre a imprensa, mas é a partir do capítulo VIII que suas análises são mais contundentes, em virtude de seu trabalho no O Globo, depois de ter passado por todo tipo de sofrimento. Se a primeira impressão no jornal era de um espaço que “abrigava a falange sagrada que vinha combatendo pelos fracos e oprimidos” (Barreto, 2021, p. 97), ao se instalar Isaías teve outra percepção: “As conversas da redação tinham-me dado a convicção de que o doutor Loberant era o homem mais poderoso do Brasil; fazia e desfazia ministros,

demitia diretores, julgava juizes e o presidente” (Barreto, 2021, p. 116). O poder do diretor e dono do O Globo era sobre-humano, acima de qualquer autoridade do país. Ninguém estava isento de suas implacáveis opiniões.

Todos temiam ser alvo do poderoso jornal. Ao mesmo tempo, o gabinete de Loberant estava sempre cheio: “Durante o dia e nas primeiras horas da noite, entrava toda a gente, militares, funcionários, professores, médicos, geômetras, filósofos. Uns vinham à cata de elogios, de gabos aos seus talentos e serviços.” Além dos compradores de elogios: “Grandes sábios e ativos parlamentares eu vi escrevendo os seus próprios elogios: O *leader* do governo enviava notas, já redigidas, denunciando os conchavos políticos, as combinações, os jogos de interesses”, por isso: “Foi sempre coisa que me surpreendeu ver que amigos, homens que se abraçavam efusivamente, com as maiores mostras de amigos, vinham ao jornal denunciar-se uns aos outros” (Barreto, 2021, p. 126-127). O jornal cresceu com essa prática desonesta, abrindo espaço para todo tipo de acusação, fundamentada ou não, desde que remunerada ou em troca de favores.

O caso mais expressivo do comportamento desprezível da imprensa se deu quando surgiu o comentário de que o governo obrigaria a população a usar sapatos. O Globo trouxe a informação destacando que tal ato feria a liberdade individual, que era uma prática desonesta e opressora, destinada a enriquecer determinados fabricantes de sapatos. Desse modo, a imprensa inflamou os ânimos da população, resultando em vandalismo, enfrentamentos com a polícia e mortes. A crítica associa esse episódio com a histórica Revolta da Vacina. Interessa-nos perceber que “O diário de Loberant ficou sendo quase a sétima secretaria do Estado. As nomeações saíam de lá e as demissões também.” Por conseguinte, “Bastava um aceno seu para um chefe ser dispensado, e bastava qualquer dos seus empregados abrir a boca para obter os mais rendosos lugares” (Barreto, 2021, p. 175). Um fato histórico brasileiro se ajusta a essa cena: Quintino Bocaiuva foi um dos agraciados pela mudança de regime, em virtude de suas qualidades na imprensa, sua entrada “para o primeiro ministério republicano era mais do que o reconhecimento de seus serviços e de seus méritos pessoais, porque era o reconhecimento da importância que a imprensa tivera no advento do novo regime” (Sodré, 1999, p. 252). Sobre os agraciados da imprensa no novo regime, cabe destacar que “A preocupação fundamental dos jornais, nessa época, é o fato político. Note-se: não é a política, mas o fato político.” Dessa prática, surge o “caráter pessoal que assumem as campanhas; a necessidade de endeusar ou destruir o indivíduo. Tudo se personaliza ou se individualiza. Daí a virulência da linguagem da imprensa política, ou o seu servilismo” (Sodré, 1999, p. 277), conforme o interesse capitalista da imprensa. Por fim, “Todos eles viviam agora calmos, sorridentes, satisfeitos, convencidos de que tinham moralizado a República” (Barreto, 2021, p. 175). A ironia ao final da citação é evidente. Os gestos dos representantes do jornal não moralizaram a República, ao contrário, evidenciaram o que ela tinha de mais frágil e aparente. A influência da imprensa e seu caráter manipulador impressiona ao jovem escrivão e, por extensão, ao leitor, que percebe essa prática na atualidade.

Portanto, esse jogo de imagens externas que se materializam no romance, dando-lhe forma, configura o que Adorno chamou de “momento ‘anti-realista’, ‘dimensão metafísica’, num contexto “em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (Adorno, 2003, p. 58). Desse modo, é a partir da realidade e contra a realidade que se realiza a prosa de Lima Barreto,

quando a impossibilidade de realização dos sonhos de Isaias, pelos motivos já expressos, converte-se em desilusão.

5 Considerações finais

A realidade histórica e social que marca o contexto brasileiro no início do século XX – com a formalização da abolição da escravidão, a mudança do regime imperial para o republicano e a implementação de um projeto de modernização inspirado nos moldes europeus (especificamente na cidade do Rio de Janeiro) – pode parecer, à primeira vista, um conto de fadas que sempre acaba com um final feliz. O que fez Lima Barreto, rebelando-se contra a literatura “sorriso da sociedade” de seu tempo e, por isso, inovando em forma e conteúdo, foi mostrar que todos esses momentos da realidade brasileira possuem profundas contradições.

Em *Recordações do escrivo Isaias Caminha* essa problemática ganha forma através de três momentos importantes. O primeiro quando Isaias, narrador-personagem, liberta-se de seu estágio de alheamento social e se descobre inserido numa sociedade extremamente preconceituosa, que o trata de modo diferente unicamente por ser mulato (a descoberta de si mesmo é, ao mesmo tempo, a descoberta do Outro). O segundo quando, apesar da educação e inteligência que possui, nota que suas qualidades seriam louváveis em qualquer indivíduo, exceto para alguém de sua cor e condição social. Assim, ao invés de conseguir alguma ascensão social, seu esclarecimento elucida ainda mais as incoerências, aprofundando-lhe as dores e os sofrimentos. Por último, seu mundo de sonhos resulta em desilusão. Em um mundo desencantado, percebe que parte da sociedade brasileira é moldada por interesses escusos, relações paternalistas e clientelistas.

Como resultado, percebemos que *Recordações do escrivo Isaias Caminha* está “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (Adorno, 2003, p. 63). Esse efeito foi alcançado através de um escritor que soube, como sugere Candido (2006), conferir aos fatores “externos” papel fundamental na estrutura “interna” da obra.

Referências

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003. p. 55-63.

BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

BARRETO, L. *Correspondência ativa e passiva*. Tomo I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956a.

BARRETO, L. *Marginália: artigos e crônicas*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956b.

BARRETO, L. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. In: *Obra reunida*, vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 15-200.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 13-25.

- CARVALHO, J. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2008.
- FERNANDES, F. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- FREIRE, M. *Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2013.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Trad. Paulo Meneses; apres. Henrique Vaz. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- KANT, I. Resposta à pergunta: o que é “esclarecimento” («Aufklärung»). In: *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985. p. 100-117.
- KOTHE, F. R. *O Cânone Republicano II*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Org., apres. e trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-244.
- LUKÁCS, G. Prefácio (1967). In: *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.1-50.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SODRÉ, N. W. A grande imprensa. In: *História da Imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. p. 251-390.

A nação é um corpo de mulher: persistências e reelaborações do imagotipo da mulher nativa na literatura brasileira

The nation is a woman's body: persistence and re-elaboration of the imagotype of the native woman in Brazilian literature

Nadjara Martins

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
nadmartins@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0002-6058-2789>

André Tessaro Pelinser

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
andre.pelinser@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-9756-0116>

Resumo: Este artigo analisa a representação do imagotipo da mulher nativa nos contos “Irecê A Guaná” ([1874] 2000), de Visconde de Taunay, e “Yamami” (2004), de Marcelino Freire, com o intuito de examinar suas persistências e reelaborações na série literária brasileira. Para tanto, são empregados os estudos de imagologia, em especial as teorizações de Pageaux (2011) e Sousa (2004; 2011), bem como as reflexões de Quijano (2005) e Lugones (2020) a respeito de colonialidade, raça e gênero. Percebe-se que, seja em perspectiva crítica ou não, a literatura brasileira associa as imagens da mulher nativa à representação da nação, tanto no passado como no presente. Conclui-se que as persistências e reelaborações do imagotipo da mulher nativa contribuem para sua manutenção em circulação.

Palavras-chave: imagologia; nação; mulher nativa; Visconde de Taunay; Marcelino Freire.

Abstract: This article analyzes the representation of the native woman imagotype in the short stories “Irecê A Guaná” ([1874] 2000) by Visconde de Taunay and “Yamami” (2004) by Marcelino Freire to examine its persistence and re-elaborations in Brazilian literature. The analysis is based on the imagology studies, especially the theorizations of Pageaux (2011) and Sousa (2004; 2011), as well as on the propositions of Quijano (2005) and Lugones (2020) regarding coloniality, race, and gender. We claimed that, whether from a critical perspective or not, Brazilian literature associates images of native women with the representation of the nation, both in the past and present. We concluded that the persistence and re-elaboration of the native woman's imagotype contribute to maintaining its circulation.

Keywords: imagology; nation; native woman; Visconde de Taunay; Marcelino Freire.



1 Introdução

O imagotipo da mulher nativa está presente em obras da literatura brasileira desde os primeiros relatos de viajantes, no século XVI. Durante a época colonial, e mesmo depois dela, sofreu constantes reelaborações, as quais alteraram parte de suas características, ao mesmo tempo em que consolidaram outras. Com o intuito de examinar suas persistências e modulações na série literária brasileira, este estudo analisa comparativamente duas obras pertencentes a diferentes contextos: o conto longo “Irecê A Guanã” (2000), de Visconde de Taunay, e o conto “Yamami” (2004), de Marcelino Freire. Busca-se avaliar como esse imagotipo é representado – quais traços foram mantidos e quais foram reelaborados – em obras de períodos históricos e movimentos estéticos distintos, com o objetivo de compreender como essas imagens contribuem para a construção de uma percepção de nação e de identidade nacional ainda nos dias atuais.

A imagologia estuda, por meio da análise textual, o surgimento e consolidação das imagens de nações a partir do encontro de culturas, imagens estas alimentadas por discursos institucionais que agem sobre o imaginário, como a literatura. Como aponta Sousa (2004), as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, sendo formadoras de opiniões de longa duração, o que pode fazer com que imagens de países e povos, apesar de artísticas, passem a ser recebidas, com o tempo, como verdades inquestionáveis. Por isso, é papel da imagologia delinear o perfil dos imagotipos (imagens montadas a partir de análises e juízos simplistas, que as tipificam e generalizam), chegar à formulação dos seus sistemas e traçar sua gênese e repercussão, permitindo sua desconstrução ao revelar as ideologias que os embasam. Isso porque, conforme Camargo (2018, p. 331-332):

Situar as representações do estrangeiro advindas da literatura no campo do imaginário implica reconhecer que, além de individuais, fruto do processo criativo de determinado autor, essas representações também possuem um forte componente social – seria impossível imaginar um indivíduo capaz de fazer simbolizações sem estar sob a influência de uma sociedade e uma cultura.

De acordo com Sousa (2004), a principal tarefa da imagologia é desvendar a estrutura linguística das construções imagológicas, possibilitando uma melhor reflexão e compreensão da identidade cultural de um grupo ou país. Segundo a autora,

[...] a imagologia também pretende contribuir para esclarecer o papel que tais imagens literárias desempenham no encontro de culturas. Acima disso, uma preocupação mais alta ainda se sobrepõe: a imagologia não faz parte de nenhum pensamento ideológico, mas é, isso sim, uma contribuição à desideologização. Pretende, a partir da análise das imagens, chegar ao modo como funciona o pensamento e às suas estruturas. Assim, ela participa da destruição dos estereótipos e dos imagotipos, ao mesmo tempo em que ajuda a dar conta da influência, do poder e da manipulação de correntes ideológicas e políticas (Sousa, 2004, p. 70).

As representações literárias de um outro “estrangeiro” são balizadas por um contexto histórico-social atravessado por questões culturais e linguísticas. A imagologia propõe, portanto, que toda imagem literária se divide em duas: a autoimagem (imagem que um país faz de si mesmo e que é disseminada pela literatura nacional) e a heteroimagem

(imagem deste país veiculada por uma literatura estrangeira). Essas duas formas de produção imagética não são dissociadas; pelo contrário, elas se retroalimentam. Logo, analisar a heteroimagem é o primeiro passo para

investigar o modo de pensar do construtor de tal imagem, e rastrear tal pista pode-nos levar à constatação de que, dentro de uma determinada literatura, há juízos impregnados de imagens de um outro país, mas que são motivados por acontecimentos que lhe são estranhos (Sousa, 2011, p. 174).

Esses juízos nada mais são que a ideologia que circula em uma determinada época e região. “A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário [...] e em seu imaginário [...]” (Pageaux, 2011, p. 110). Em geral, toda imagem literária é também uma “miragem”, no sentido de que não é (nem tem de ser) reflexo exato da realidade ou do outro; está mais próxima a uma refração daquilo que circula no imaginário social.

No caso do Brasil, a representação do nativo na literatura esteve vinculada, principalmente a partir do século XIX, a um projeto político cujo objetivo era construir uma identidade nacional baseada em um “mito fundador”, considerado necessário para equiparar o país às nações europeias modernas. Esse projeto foi encabeçado pelo Romantismo brasileiro, sobretudo em sua fase inicial. Mesmo nesse momento em que o nativo se torna símbolo da almejada “cor local” da literatura brasileira, é preciso ressaltar que esse processo nem sempre corresponde a uma valorização: o nativo que surge na literatura romântica traz características que persistem e outras que são reelaboradas a partir de imagens presentes nos primeiros relatos dos viajantes, ainda no século XVI¹.

Um primeiro elemento que persiste é o exotismo, que, tal como proposto por Victor Segalen, contempla “[...] Tudo que está ‘fora’ do conjunto de nossos fatos de consciências atuais, cotidianos, tudo que não é a nossa ‘tonalidade mental’ habitual” (Segalen, 1978 *apud* Camargo, 2018, p. 343). Na literatura, o exótico é considerado tudo aquilo que é estranho, e coincide com o aparecimento do estrangeiro na paisagem geográfica, histórica e cultural; no caso do Brasil, é o estrangeiro o responsável por construir e disseminar as primeiras narrativas sobre o país. O exótico aflora quando o indígena passa a ser representado nas narrativas de viagem produzidas por esses estrangeiros, como na *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* ([1578] 1961), de Jean de Léry. O viajante descreve:

Tanto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre materno mas para parecer mais garridos tinham o corpo todo pintado e manchado de preto. Os homens usavam o cabelo cortado na frente à maneira de coroa de frade e comprido atrás, aparado em torno do pescoço como entre nós as pessoas que usam cabeleira. Ainda mais: todos tinham o lábio inferior furado ou fen-

¹ Os historiadores costumam categorizar como relatos de viajantes as produções (textuais ou iconográficas) realizadas por estrangeiros sobre o Brasil a partir do século XVI. Esses relatos são bastante diversos, poderiam ser produzidos durante anos ou em uma estadia de apenas alguns dias, e nem todos chegaram a ser sistematizados ou publicados. Na historiografia literária brasileira, tais relatos não são, em geral, categorizados como produção literária, mas como produção “informativa”, embora já sejam reconhecidos como fontes da história social e por terem influenciado produções literárias posteriores, como as do período romântico (Cf. Leite, 1997).

dido e cada qual trazia no beijo uma pedra verde e polida, como que engastada, do tamanho de uma moeda e podia ser tirada ou colocada, como bem entendiam. Usam por certo tais coisas para se enfeitarem, mas, na realidade sem a pedra a fenda do lábio inferior se assemelhava a uma segunda boca, o que os afeia grandemente. Quanto à mulher, além de não ter o lábio furado, usava os cabelos compridos como as demais do lugar; mas tinha as orelhas furadas tão cruelmente que era possível atravessá-las com os dedos e nelas carregavam penduricalhos de osso que lhes tocavam os ombros. Mais adiante refutarei o erro dos que afirmam serem os selvagens peludos (Léry, 1961, p. 161).

O indígena visto pelas lentes do exotismo, que surge já na Carta de Pero Vaz de Caminha e é aqui retomado por Léry, reaparece diversas vezes nos séculos seguintes, ainda que, como veremos adiante, essa imagem comece a ser associada à ideia do “bom selvagem”. Nas narrativas do Romantismo, percebe-se uma diferenciação em relação ao nativo de Léry: a característica exótica e selvagem permanece para representar o grupo nativo; no entanto, o indígena que se destaca, geralmente alçado ao papel de herói das narrativas, o faz justamente por não seguir mais o comportamento do grupo, e sim adotar personalidade e costumes europeus. Esse procedimento é perceptível em “Irecê A Guaná”, quando se comparam os trechos em que o viajante Alberto Monteiro descreve o velho Morevi, líder dos Quiniquinaus², e, posteriormente, apresenta as mudanças de comportamento de Irecê:

[Sobre Morevi] [...] Nu da cintura para cima, tinha uma espécie de saia que lhe descia aos calcanhares, toda ornada de vidrilhos e contas de cor. O rosto, pescoço e tronco estavam sarapintados de desenhos e cortados de linhas vermelhas e pretas feitas com o suco do urucu e do jenipapo, mas aqueles sinais, destinados principalmente a incutir terror nos que o fitasse, se conseguiam disfarçar a cor de tijolo queimado da pele, nem de leve modificavam a expressão natural de timidez e bondade que caracteriza em geral a fisionomia dos índios guanás e quiniquinaus (Taunay, 2000, p. 28, inserção nossa).

[Sobre Irecê] [...] assim para logo desterrou do rosto e braços as pinturas que costumava traçar com urucu e jenipapo; deixou de cuspinhar, como fazem a cada momento os índios e de comer rápida e vorazmente, empenhando-se enfim por merecer aplauso pelo abandono pronto deste ou daquele hábito menos conforme com o modo de viver civilizado (Taunay, 2000, p. 35).

Como a imagologia propõe, a consolidação de uma imagem – um imago tipo – é o reflexo de uma ideologia em circulação em determinado espaço e tempo. Nesse sentido, a descrição do nativo como exótico nos relatos de viagem é também um reflexo da autoimagem do europeu: “[...] o viajante traz a postura do civilizado diante do povo atrasado [...] Mesmo quando o viajante não pertence à nobreza ou à alta burguesia, identifica-se com a civilização européia e seus padrões de avaliação dos homens, de acordo com o êxito ou o fracasso” (Leite, 1997, p. 10). Quando essa imagem do nativo ressurgiu na literatura do Romantismo, torna-se um misto de heteroimagem e autoimagem: para a literatura brasileira daquele período, as culturas originárias ainda estão à sombra da civilização europeia, ao mesmo tempo em que os textos são produzidos por escritores brasileiros para leitores brasileiros.

² Conforme grafia atualizada da obra. Essa etnia indígena, pertencente ao grupo Chané-Guaná, também pode ser referenciada por Kinikináo ou Kinikináu em outros estudos (Cf. Brasil, 2018).

O subtexto dessas imagens é o eurocentrismo, um dos componentes da colonialidade do poder proposta por Quijano (2005, p. 126):

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas [...] Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.

O eurocentrismo é uma perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica, sobrepondo-se a todas as demais, principalmente a partir da colonização da América. Essa racionalidade específica é parte da ideia de modernidade e funda, junto com a criação da ideia de “raça”, as bases do sistema de opressão cultural, econômica e intelectual denominado por Quijano como colonialidade do poder. Complementando a discussão proposta por Quijano, María Lugones (2020) aponta que a chegada dos europeus à América gerou a necessidade da construção de novas identidades histórico-sociais: índio, negro, branco. Essas novas identidades fazem parte de uma classificação universal da população baseada na ideia de “raça”, que reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação, e que inclusive baseará a distribuição do trabalho global.

Ao produzir essa classificação social, a colonialidade permeia todos os aspectos da vida social e permite o surgimento de novas identidades geoculturais e sociais. “América” e “Europa” estão entre essas novas identidades geoculturais; “europeu”, “índio”, “africano” estão entre as identidades “raciais”. Essa classificação é “a expressão mais profunda e duradoura da dominação colonial” (Lugones, 2020, p. 57).

A colonialidade também remodela a percepção de espaço e tempo nesse novo modelo de distribuição do poder. Nesse contexto,

A Europa é concebida miticamente como preexistente ao capitalismo global e colonial, e como tendo alcançado um estado muito avançado nesse caminho unidirecional, linear e contínuo. Assim, a partir do interior desse ponto de partida mítico, outros habitantes do mundo, outros seres humanos, passaram a ser miticamente concebidos não como dominados através da conquista, nem como inferiores em termos de riqueza ou poder político, mas como uma etapa anterior na história das espécies nesse caminho unidirecional. Esse é o significado da qualificação “primitivo” (Lugones, 2020, p. 59).

É compreensível esperar que a colonialidade e o eurocentrismo se reflitam na construção do imagotipo do nativo apenas em produções literárias antigas, dado os avanços das discussões sobre as ideias de nação e identidade, principalmente no século XXI. Dicotomias como maioria *versus* minoria e global *versus* local passaram a ser apropriadas e reelaboradas desde a virada do século. No entanto, é pertinente indagar quanto dessas mudanças realmente se refletem nas imagens produzidas pelas obras literárias mais recentes. Ou, em sentido diverso, como as obras deste século fornecem modulações àquele imagotipo, confirmando-o ou subvertendo-o por meio de recursos estéticos.

É com o objetivo de examinar as persistências e reelaborações desse imago tipo nativo, especificamente da mulher nativa, que este artigo analisa os contos “Irecê A Guaná” (2000) e “Yamami” (2004), produzidos em períodos históricos distintos. As obras, além de serem narrativas curtas, também se assemelham quanto à perspectiva narrativa, visto que em ambas predomina a visão e voz do homem viajante (e/ou turista) sobre o nativo. É importante ressaltar que esta análise não parte do estudo da narrativa de viagem enquanto documento histórico, mas sim da ficcionalização desse tipo de relato, visto que, nas narrativas selecionadas, encontramos o relato de um viajante/turista sobre uma viagem ao Brasil. Com base na imagologia literária, trechos dos contos são analisados e comparados, tendo em vista as imagens que veiculam e sua relação com o contexto de época.

2 Irecê A Guaná, de Visconde de Taunay

Um dos principais representantes do Romantismo brasileiro, Alfredo d’Escagnolle Taunay, mais conhecido como Visconde de Taunay, participou da Guerra do Paraguai e viveu em tribos indígenas, pelas quais desenvolveu grande interesse. Estudou e catalogou, de forma aprofundada, costumes indígenas, e foi responsável por desenvolver um primeiro vocabulário das línguas chané-guaná. Não surpreende, portanto, que parte de sua experiência pessoal esteja refletida em seus trabalhos, como em “Irecê A Guaná”, publicado pela primeira vez em 1874 no livro *Histórias Brasileiras*.

O conto se passa em meados de 1861, no prelúdio da Guerra do Paraguai, e é narrado por Alberto Monteiro, oficial engenheiro civil que viaja ao Mato Grosso por impulso e, ao chegar, interessa-se por conhecer, além de Cuiabá, os distritos de Miranda e Nioaque, onde deseja visitar os “amáveis aborígenes” (Taunay, 2000, p. 23). Na viagem a Miranda, Monteiro adocece, o que o obriga a parar no aldeamento do povo Quinquinau, onde conhece Irecê, neta do ancião da tribo, Morevi, que é dada como noiva ao viajante. Durante dois meses, Alberto vive entre os indígenas; pouco habituado a essa rotina, começa a entediarse e, tendo recebido más notícias do Rio de Janeiro a respeito de seus negócios, parte da aldeia. Irecê, em um processo de abandono que se inicia antes mesmo da partida de Alberto, acompanha-o até o vapor Alpha, que o trouxera ao Mato Grosso e, pouco tempo depois, morre, pois “— O português [...] levou a alma dela” (Taunay, 2000, p. 54, grifo do autor)

No ensaio “Índia romântica, brancos realistas”, Lúcia Sá defende que a narrativa é uma resposta direta de Taunay à obra de José de Alencar, uma reelaboração, mais especificamente, da personagem Iracema. Para a autora, “Irecê” foi escrito para “substituir a língua e a natureza ‘inventadas’ de Alencar pelas línguas indígenas e a natureza que Taunay se orgulhava de ter conhecido e estudado de perto” (Sá, 2000, p. 134-135). Na visão de Taunay, a falta desse conhecimento empírico da natureza brasileira afetava a qualidade da obra de Alencar: “Não lhe sentia a possança e verdade. Descrevia-a do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que daquilo que vira com os próprios olhos” (Taunay, 1948 *apud* Candido, 2009, p. 625). Taunay, por sua vez, considerava-se profundo conhecedor da cultura indígena, dado que, quando jovem, viajara pelo sertão mato-grossense durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), quando estabeleceu contato com os indígenas de Miranda, na divisa entre o Brasil e o Paraguai. Esse interesse mais antropológico do que propriamente literário

marca a obra de Taunay, na qual se destaca também o tom memorialístico, em que se misturam ficcional e biográfico (Cf. Barel, 2005, p. 35-36).

Em “Irecê A Guanã”, Taunay retoma um *topos* comum à literatura brasileira, a relação entre brancos e nativos. A narrativa traz como pano de fundo os momentos iniciais da Guerra do Paraguai, uma vez que a chegada de Alberto Monteiro ao Mato Grosso, uma das províncias que estavam sob ataque, coincide com a ida de dois oficiais engenheiros “[...] incumbidos, pelo que se dizia, de ir até o Nioaque e mesmo ao Apa, a fim de verificarem qual o estado da fronteira que já nesse tempo tinha sofrido senão insultos diretos da parte dos nossos vizinhos paraguaios” (Taunay, 2000, p. 18). Vale ressaltar que, neste conflito, o Império Brasileiro contou com participação (tanto forçada quanto voluntária) de indígenas. Conforme Sampaio (2005, p. 3), os grupos indígenas que atuaram do lado brasileiro são oriundos da região do Chaco, próxima ao Rio Paraguai. Essas etnias defenderam o território mato-grossense também com o interesse de manter o domínio sobre as próprias terras. Os Kadiwéu ainda hoje reclamam o direito de demarcação do seu território, que havia sido acordado com o Império no pós-guerra, mas não foi cumprido (Sampaio, 2018, p. 146; 153).

Esse contexto social se reflete nas imagens de brancos e indígenas construídas na narrativa. Nesse aspecto, possui relevância a figura do narrador em terceira pessoa, onisciente, que apresenta o contexto, o cenário e as personagens; opina sobre estas e revela aquilo que está em suas consciências. O foco narrativo alterna entre Alberto, principalmente na primeira metade do conto, e Irecê, da segunda metade para o final; ideologicamente, esse narrador aproxima-se da perspectiva da personagem viajante.

O narrador apresenta Alberto Monteiro como um “Homem no pleno vigor dos anos, e bastante rico para satisfazer os seus caprichos, [que] empreendera extensas viagens por simples distração e pelo prazer do movimento” (Taunay, 2000, p. 20). Monteiro não se identifica como brasileiro, mas como um viajante que está constantemente em trânsito para se “desenfastiar”. Esse traço de personalidade, assim como sua tendência a “Arreperder-se logo do que acabava de executar” (Taunay, 2000, p. 20), indicam “um certo desdém pela cultura e universo do Outro” (Barel, 2005, p. 36).

Monteiro identifica-se com a cultura europeia, “[...] como *turista* e à maneira de Victor Jacquemont³” (Taunay, 2000, p. 20, grifo do autor). Logo, seu olhar para as culturas da América parte de uma posição de superioridade e curiosidade ante o exótico. Quando visita o Paraguai, fica poucas horas, pois considera a população “acanhada, monótona e estúpida” (Taunay, 2000, p. 20). No Mato Grosso, possuía o desejo de conhecer os indígenas que ainda não estavam “[...] já modificados pelo nosso modo de viver; demais *aportuguesados*, já que não posso dizer *abrasileirados*” (Taunay, 2000, p. 23, grifos do autor). Esse desejo de não “aculturar” os indígenas não se mantém, no entanto, visto que seu comportamento, após a chegada à tribo, passa a ser o de pilhar “*la nature chez elle*” (“a natureza em seu próprio lugar”) (Taunay, 2000, p. 20, grifo do autor). Já em convivência com Irecê, Monteiro, aos poucos, proíbe a execução de rituais indígenas à noite, por lhe perturbar o sono, passa a vestir e pentear Irecê, bem como a “pagar” o velho Morevi com quinquilharias (como sal e espelhos).

Essa relação de assimetria entre branco e indígena, já indiciada pela apresentação de Morevi, torna-se mais evidente na narrativa quando estão combinados os componentes de

³ Venceslas Victor Jacquemont foi um naturalista, botânico e viajante francês, cuja principal obra é o relato de viagem *Voyage dans l'Inde* (1841).

raça e gênero. Como propõe Lugones (2020), partindo das reflexões de Quijano (2005), a colonialidade do poder também foi sustentada pela concepção biológica de gênero (dimórfica e heterossexual), o que tornou a colonização “um processo duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero. Uma das primeiras conquistas do estado colonial foi a criação da categoria ‘mulheres’” (Oyěwùmí, 1997 *apud* Lugones, 2020, p. 66). Conforme a autora, essa concepção de gênero gerou uma dupla violência: um lado visível/iluminado, que organizou a sociedade colonial/moderna entre homens e mulheres brancas, sendo estas excluídas da esfera de poder e alocadas para função reprodutora; assim como um lado obscuro/oculto, em que as “mulheres de cor”⁴ foram associadas à animalidade, destinadas à exploração sexual e laboral pelos colonizadores brancos e à colonização dentro das suas próprias culturas, que se tornaram patriarcais.

Em “Irecê A Guanã”, a imagem da mulher nativa é elaborada a partir de dois polos distintos: a do grupo das mulheres nativas e a daquela que se destaca desse grupo como “boa selvagem”. No primeiro polo, predominam a hipersexualização, o exotismo e a sensualidade, características que a colonialidade do poder atribui às “mulheres de cor”; no segundo, encontramos a docilidade, a feminilidade, a passividade, a inocência e o silenciamento, características que a colonialidade do poder atribui à mulher branca, mas que são projetadas no indivíduo destacado do grupo.

As primeiras características, atribuídas às “mulheres de cor”, assomam nos trechos em que o engenheiro Júlio Freitas adverte Alberto Monteiro a não se envolver com as mulheres de Mato Grosso:

- [...] recomendo-lhe que fuja das causas que o podem reter para sempre neste canto do mundo.
- Mas quais são elas? perguntou Alberto sorrindo-se.
- Dizem que todas elas se encerram principalmente na meiguice das mulheres, nas cabeças de pacus e caudas de pirapitangas. Trate, pois, se não quer encalhar em Cuiabá, de olhar pouco para o sexo frágil e de não provar das extremidades daqueles dois peixes senão com muita reserva e cautela (Taunay, 2000, p. 23).

No entanto, quando o narrador apresenta Irecê, as características migram para o polo oposto:

- [...] uma mulher de altura regular e *porte elegante* [...]
- [...] quando muito *quinze anos de idade* [...]
- [...] *o nariz tinha uma retidão caucásica*; os lábios pareciam tintos de carmim e a cabeleira negrejante, bem que áspera, espargia-se por um *colo e seios admiráveis de contorno e de pureza*. Para completar o tipo de uma bela moça nem sequer lhe faltavam *pés e mãos de uma pequenez e delicadeza dignas de cuidadosa atenção* [...]
- [...] na cor aproximava-se à do *chocolate desmaiado em leite* [...]
- [...] *em vez da apatia estampada geralmente no rosto das mulheres de sua raça*, a expressão de meiguice e tristeza que lhe pairava na fisionomia (Taunay, 2000, p. 30-31, grifos nossos).

⁴ Conforme Lugones, “‘Mulheres de cor’ não propõe uma identidade que separa, e sim aponta para uma co-alização orgânica entre mulheres “indígenas, mestiças, mulatas, negras, cheroquis, porto-riquenhas (...) toda a trama complexa de vítimas da colonialidade do gênero, articulando-se não enquanto vítimas, mas como protagonistas de um feminismo decolonial” (Lugones, 2020, p. 80).

É interessante perceber que as características de Irecê a diferenciam do seu grupo e a aproximam de uma mulher branca: o nariz caucasiano, o contorno e a pureza do colo e dos seios, a pequenez e a delicadeza dos pés e mãos; até mesmo sua cor passa por embranquecimento. Esse mesmo movimento de distanciamento de Irecê da sua identidade nativa ocorre quando é revelado que a jovem fora criada em uma missão, na qual fora batizada e recebera um nome cristão, Sylvana.

À medida que convive com Alberto, Irecê sofre também um processo de aculturação: é vestida e penteada pelo viajante, deixa de usar sua própria língua (chané-guaná) e passa a se comunicar em português, abandona os hábitos do grupo – como o de comer rápido, cuspir ou pintar o corpo. Vale ressaltar, ainda, a mudança no comportamento da personagem em relação aos hábitos comunais, como os rituais, pois passa a viver em função de Alberto e da choupana que habitam, criando novas brincadeiras, decorando a casa. A separação entre uma Irecê “embranquecida” e seu grupo nativo pode ser vista, igualmente, quando a jovem organiza uma apresentação de dança para Alberto com outras Quinquinau. Na descrição, o narrador reforça essa distinção:

À hora aprazada, chegaram de fato três belas raparigas, vestidas com a tradicional *julata* que lhes deixava descobertos os seios pequenos e empinados. O tipo era o mesmo que o de Irecê; mas esta, no meio das companheiras, parecia uma deusa cercada de ninfas. Tinha porte mais altivo, fisionomia mais expressiva e inteligente (Taunay, 2000, p. 40-41)

Nada disso é suficiente, no entanto, para que Irecê esqueça que essa sua tentativa de “aculturar-se” não a aproxima da mulher branca, como indica a jovem ao responder Alberto sobre uma possível ida à corte do Rio de Janeiro: “Nhô-não: Irecê ficava feia perto das *portuguesas* tão alvas e bonitas. Eu nasci para o mato. Depois na cidade minha gente morre toda de bexigas” (Taunay, 2000, p. 38). Essa lembrança da sua irreduzível diferença será reforçada mais adiante pelo personagem João Faustino. Percebe-se, pois, como a mulher nativa, a partir desse momento, encontra-se em uma espécie de entrelugar identitário: já não mais indígena, porém ainda não branca. Essa aporia da identidade, legado duradouro da colonização, mostrará seus efeitos ao longo da narrativa.

Nem mesmo a juventude e as mudanças de Irecê são suficientes para manter Alberto com os Quinquinau. Após dois meses com os indígenas, considerando a vida monótona, Alberto lembra da necessidade de partir. Informado por Júlio Freitas acerca de problemas em seus negócios na corte, Alberto apressa-se, mas sente-se culpado por deixar Irecê. João Faustino, um morador de Miranda, fica incumbido de cuidar da nativa, e é categórico: “Depois, convém lembrar-se que os índios esquecem depressa. Irecê poderá ficar sentida uma semana, duas, se tanto; depois consolar-se-á... é...” (Taunay, 2000, p. 46).

Irecê, entretanto, não esquece, e a “estrela guaná” se apaga aos poucos. Um ponto relevante a destacar é que o narrador intercambia, na segunda parte do conto, o foco narrativo entre a consciência de Irecê de que algo iria ocorrer e os acontecimentos que envolvem a partida de Alberto. O recurso narrativo enfatiza o fato de que a jovem sofre em silêncio. Quando ela e o avô vão até Miranda para acompanhar a partida do engenheiro no Alpha, mesmo navio que o trouxera, Alberto se surpreende ao ver o estado da indígena, exausta, triste e coberta de pó. Decide, então, aconselhar-se novamente com Faustino, que afirma:

—Parta, disse-lhe este com firmeza. Esta coitadinha mostra dedicar-lhe uma afeição verdadeira, mas por isso ficará o Sr. retido nestes sertões? E por quanto tempo? Não há rapariga que não tenha passado por transe desses, mulheres da mais alta sociedade e fortuna, quanto mais estas infelizes que se apegam logo a quem as trata com carinho. Levá-la para o Rio de Janeiro fora para o Sr. causa de incômodo e de contínuo vexame. Além disso os encantos de Irecê que agora podem parecer irresistíveis, perderão muito, caso não se ofusquem de todo, comparados que sejam com as belezas que a arte e a civilização fazem realçar. As suas relações que aqui eram muito lícitas e naturais tornar-se-iam em qualquer outra parte impossíveis e motivo justo de escândalo. Parta! (Taunay, 2000, p. 52).

Cinco meses após sua partida, Alberto recebe uma carta de Faustino informando a morte de Irecê por uma profunda tristeza. O morador de Miranda proíbe que sejam feitos os rituais fúnebres Quinquinau e enterra a jovem sob o símbolo da cruz.

A fase final do conto, principalmente a partir do processo de saída de Alberto da tribo, ajuda a revelar que, sob uma história de amor, está ficcionalizado o desencontro entre a civilização branca e os povos indígenas. A relação entre branco e nativo é apresentada como violenta e desigual, pois, mesmo quando há aproximação pelo branco, esta redundava em alguma forma de aproveitamento e espoliação. As diferenças de raça e religião são acrescidas às diferenças de gênero e marcam o que, no fundo, é uma relação de poder sem harmonia. A coexistência entre branco e nativo só ocorre a partir da dominação e descaracterização de uma das partes – e a morte de Irecê simboliza que essa união não é permanente, porquanto culmina na aniquilação da diferença.

Para uma leitura imagológica, é preciso retornar sempre para o contexto histórico-social. É preciso lembrar que, na segunda metade de 1800, o Brasil encaminhava-se para uma tentativa de consolidar-se enquanto nação. Para isso, era preciso construir uma identidade brasileira, à qual a imagem do nativo precisava ser incorporada como “mito fundador”. Contudo, essa incorporação ocorreu de forma assimétrica, com a retirada de poder em vez da divisão do poder, como vimos no caso da Guerra do Paraguai. Considerando o interesse antropológico do Visconde de Taunay pelos povos nativos, é possível considerar que o autor tenha trazido, para dentro do conto “Irecê”, uma explícita denúncia do processo brutal desse encontro entre culturas. Sérgio Medeiros considera a obra quase uma parábola:

O fascínio pelo outro e a terrível incapacidade de compreendê-lo (o herói do conto sempre retrocede, mesmo quando avança, pois todas as suas aventuras não o levam a lugar nenhum e ele se encontra outra vez no ponto de partida, o que poderia ser lido como uma parábola do colonizador que, diante do Novo Mundo, percebe apenas o exótico) (Medeiros, 2000, p. 10-11).

Nota-se, portanto, que o conto “Irecê A Guaná” encena um entrecruzamento complexo de fatores estéticos, ideológicos e científicos, tornado possível pela situação colonial. De um lado, a caracterização da personagem feminina responde ao padrão da estética romântica e a um ideal de beleza, o qual é transposto para a realidade local e obriga a adequação da mulher nativa. De outro, há uma incontornável visão de mundo de base colonial-eurocêntrica, a qual, inevitavelmente, perpassa a mentalidade da intelectualidade brasileira, mesmo quando munida de interesses nacionalistas. Soma-se a isso o interesse científico e antropológico que origina as observações de Taunay, supostamente mais fiéis à realidade do que as

criações de Alencar, o que faz com que o autor enfoque hábitos e costumes locais, mas se veja impossibilitado de recusar os véus da estética e da ideologia. Nesse sentido, sua literatura dialoga estreitamente com o imagotipo da mulher nativa e com a colonialidade do poder, ao cifrar em uma história de amor a narrativa da violência da colonização.

3 Yamami, de Marcelino Freire

Marcelino Freire é uma das vozes de destaque da literatura brasileira contemporânea, sobretudo aquela que “reúne narrativas produzidas nas periferias e favelas que priorizem as temáticas de indivíduos subalternos, marginalizados e excluídos ou que tragam um engajamento político e social em prol das minorias” (Costa, 2021, p. 21). Esses autores buscam ser lidos por aqueles que estão sendo representados nas histórias, ou seja, por quem está na periferia, e têm angariado espaço no cenário literário brasileiro. Exemplo disso é a obra *Contos Negreiros* (2004), de Marcelino Freire, na qual está o conto “Yamami”, que conquistou o prêmio Jabuti em 2005.

Dividida em 16 contos, também chamados de cantos, que abordam histórias sobre homossexualidade, violência, turismo sexual, a obra traz para o centro da discussão temas nem sempre abordados pela literatura brasileira. Na ficção de Freire, negro, mulher, nativos e outras minorias apresentam suas visões da realidade nacional, e levanta-se a discussão de como essas identidades se integram a essa “brasilidade”. De acordo com Costa, Freire estaria entre os autores do “novo realismo”:

Esse “novo realismo” presente na literatura contemporânea aparece por duas perspectivas: a primeira, na qual Marcelino se enquadraria, daria foco aos textos que tratam a realidade social com brutalismo, violência e autenticidade de testemunho; já a segunda traz textos que exploram a autobiografia, memória e consciência subjetiva em seus mínimos detalhes. Nessa perspectiva, a “realidade”, matéria prima de Freire, ganha corpo por meio de um texto repleto de oralidade, fragmentação e espaços performáticos (Costa, 2021, p. 14-15).

Em “Yamami”, Marcelino Freire recorre à figura do viajante, dentro de uma perspectiva contemporânea, para problematizar os resquícios da colonialidade, mais especificamente o turismo sexual. O estrangeiro construído ficcionalmente no conto permite ao autor explorar de modo crítico certa autoimagem de europeu em fricção com uma heteroimagem de Brasil, a qual traz resquícios das imagens vistas nos relatos dos viajantes do século XVI e em “Irecê A Guaná” (1874), aqui reelaboradas.

Extremamente curto, com apenas cinco páginas, o conto é composto apenas por diálogos, por meio dos quais ouvimos as vozes de dois estrangeiros conversando sobre o Brasil: um deles visitou o país, o outro busca conhecer o país a partir dos olhos daquele que o percorreu. Portanto, há uma espécie de relato de viagem. O início do diálogo já apresenta uma primeira heteroimagem de nação brasileira:

E os índios?
O que têm os índios?
O que você achou dos índios do Brasil?
Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à merda.

Que turista é você? E a febre amarela?
Só lembro de Yamami.
Yamami.
Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido. Yamami, meu tesouro perdido
(Freire, 2004, p. 105).

O primeiro interlocutor, que faz as perguntas, atrela a identidade brasileira ao nativo, mas não apenas isso. São dele as perguntas sobre as paisagens, as doenças, as frutas, a madeira e a borracha, em suma, a heteroimagem tradicional da América, especificamente do Brasil, como um paraíso perdido e intocado. Essa imagem é a mesma que surge nas primeiras narrativas de viagem do século XVI, desde a carta de Pero Vaz de Caminha. No entanto, o estrangeiro que veio ao Brasil rompe com parte dessa imagem. Primeiro, a percepção de lugar idílico e intocado é contraposta, pois esse interlocutor não se importa com os indígenas, com a floresta ou com os crocodilos. Para ele, “Fotografar aquela merda é um desperdício” (Freire, 2004, p. 106); seu único interesse está no turismo dos corpos, especificamente dos infantis. Esse viajante/turista vem ao Brasil “viver” Yamami, uma menina indígena que, ainda criança, encontra-se envolvida em uma rede de prostituição em Manaus. Em lugar do idílio, há a podridão no paraíso: “Há cheiro fodido de peixe, morte de passarinhos” (Freire, 2004, p. 107).

Você chega, estanca seu olhar em volta, seu olhar em cada buraco, estopa, saco.
E vê no mercado. Um extenso mercado no centro da cidade. A puta que você vê
tem onze anos. Ou menos. Parece. Não cresce. Vive seminua, sujinha e deliciosa,
esperando a lotação da balsa. Há tucanos para vender. E corpos.
Vivi Yamami lá.
Indiazinha típica de uns 13 anos. As unhas pintadas, descalçadas. Tintas extin-
tas na cara. Coisinha de árvore. A pele vermelha e ardente. Virei um canibal, de
repente. Não é tão deliciosa a carne de tamanduá-bandeira (Freire, 2004, p. 106).

Para além das imagens relativas ao estrangeiro e das suas generalizações sobre a América, observa-se no discurso das personagens uma heteroimagem de Brasil a partir do corpo da mulher nativa, que é reforçada e reelaborada simultaneamente. O primeiro elemento que persiste é a imagem dos corpos das “mulheres de cor” como algo disponível para a exploração. Tal qual como indicado por McClintock ao descrever a cena colonial retratada em um desenho de Jan Van der Straet sobre o “descobrimento da América”: “Roubada de sua languidez sensual pelo épico recém-chegado, a mulher indígena estende uma mão atraente e insinua sexo e submissão...” (McClintock, 1995 *apud* Lugones, 2020, p. 77). O corpo da mulher nativa, tal qual a nação, está disponível para ser inseminado pela civilização europeia – uma ideia também vista nos trechos dos relatos de viagem citados neste trabalho e em “Irecê A Guaná”. Há um *continuum* entre a imagem de corpo feminino e nação. É, como dito por McClintock, uma retomada da ideia da “erótica de violação”, uma vez que, para a erudição europeia, o processo de viagem aos continentes desconhecidos (África, Américas, Ásia) estava envolto na percepção de uma libido e sexualidade exacerbadas, anormais.

Por outro lado, em “Yamami”, vemos também uma reformulação. Para o viajante/turista, o nativo não faz parte da identidade brasileira. “Yamami não tem nada a ver com o Brasil. O Brasil é São Paulo, uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo” (Freire, 2004, p. 109). A narrativa de Freire propõe, portanto, através da fala do viajante, um questionamento incômodo sobre o lugar do nativo na autoimagem contemporânea de Brasil, inda-

gando em que medida ele faz parte da ideia de brasilidade. Questiona-se, assim, qual o lugar do sujeito nativo nos espaços de discussão e construção da nação. Ademais, a percepção do estrangeiro apresentada ao final do conto permite interrogar quanto dessa autoimagem é moldada por uma visão do exterior, na qual o país é apenas a síntese de carnaval, futebol e centros urbanos, como São Paulo.

A reelaboração proposta por Freire permite, ainda, examinar certas permanências do imagotipo da mulher nativa, de modo a identificar similaridades entre as personagens Yamami e Irecê. Tal como esta última, Yamami é destacada do seu grupo nativo, recebendo uma parte das características da feminilidade atribuídas às mulheres brancas: a pureza, a passividade, a inocência – valores ainda mais deturpados quando pensamos que são atribuídos a uma criança explorada sexualmente: “Fiz Yamami vestir calcinhas coloridas. Minha menina” (Freire, 2004, p. 108).

Nesse sentido, é possível afirmar que a voz do viajante/turista estrangeiro é a própria voz da colonialidade do poder, que subjuga raça e gênero. Nas descrições do turista, não há espaço para uma identidade ou reconhecimento do outro. Yamami não é uma pessoa, mas uma “experiência”, uma “diversão” em uma viagem de férias: “Yamami, minha meretriz, o meu turismo” (Freire, 2004, p. 107). O corpo alheio é transformado em espaço, em lugar, sobre o qual é possível tomar posse, em uma atualização trágica e infinita do processo de invasão e conquista da América.

O conto de Marcelino Freire sugere, portanto, que o lugar do nativo dentro da heteroimagem de Brasil parece ter passado por um deslocamento. Ao mesmo tempo em que características como passividade, inocência e pureza permanecem em Yamami, assim como vimos em Irecê, indica-se que, para discursos externos, esse nativo não está integrado à imagem da nação contemporânea. Nesse caso, é interessante perceber que, junto a essas oscilações na heteroimagem de Brasil, há também oscilações na autoimagem europeia. Embora persista a percepção de superioridade racial, característica do eurocentrismo, a qual se faz ver no desprezo contínuo da voz do viajante/turista em relação ao Brasil, há no conto uma autoimagem europeia ligada às ideias de progresso e infelicidade.

Sou um branco pálido e telepático. Estou de férias, caralho, longe do meu país, infeliz. [...]

Trabalhar o ano inteiro fechado nesse laboratório, isso é vida? Ficar fazendo teste de urina, para quê? Quero ir embora deste meu destino. Não quero morrer no primeiro mundo. Quero morrer no horizonte. Estonteante (Freire, 2004, p. 107-108).

A perspectiva do viajante estrangeiro, talvez sem surpresa, retoma e atualiza para o contemporâneo certa visão de mundo comum à lógica da colonização e ao espírito aventureiro, que via na América um paraíso primitivo. Agora, porém, não mais ligado ao território, e sim à exploração dos corpos nativos e submissos. No subtexto dessa ideia, permanece o mesmo exotismo – entendido como aquilo que é estranho, não familiar. O exótico, aqui, está na possibilidade da exploração sexual infantil, não permitida nos países europeus, mas ignorada pelo Estado brasileiro. “Lá posso colocar Yamami no colo e ninguém me enche o saco. E ninguém fica me policiando. Governo me recriminando” (Freire, 2004, p. 108).

O exótico pode ser visto tanto como uma disposição para ir ao encontro do outro, como pode acarretar um desrespeito à alteridade – mas é o segundo caso que vemos em

“Yamami”. De acordo com Costa (2021, p. 74), ao ficcionalizar um problema social e econômico pelo olhar do estrangeiro, Freire mostra um “colonizador que vê no outro seu próprio exotismo, como se ele fosse um animal que atrai por sua inocência ao mesmo tempo que repele por sua selvageria”. Pelo emprego de uma linguagem extremamente direta e crua, intercalada com trechos altamente musicais e poéticos, Freire logra desnudar a aproximação de elementos incompatíveis, alcançando efeito irônico e crítico. Dessa forma, “Yamami” não revela subserviência às imagens elaboradas; pelo contrário, atinge alta voltagem crítica ao desvelar o absurdo, em vez de romantizá-lo, operando na confluência entre engajamento político e apuro estético.

4 Considerações finais

As semelhanças verificadas nas representações da mulher nativa em “Irecê A Guaná” e “Yamami” mostram persistências e reelaborações desse imago tipo, indicando também determinados deslocamentos tanto na heteroimagem como na autoimagem de Brasil. Essas constatações sugerem que as imagens – que mostram a mulher nativa como um ser de inocência e pureza, ao mesmo tempo explorada e deslocada dentro de um projeto contemporâneo de nação brasileira –, “circularam, e ainda circulam, através da literatura num processo contínuo de retroalimentação” (Camargo, 2018, p. 338).

Percebe-se, pois, como a imagem do corpo nativo feminino está indissociavelmente atrelada à construção das imagens de uma nação. Outeirinho (2000), em um trabalho de análise dos relatos de viagens produzidos por portugueses em viagens dentro da Europa, indica que a figura feminina sempre surge em destaque nesses relatos, associada à construção da imagem de uma nacionalidade. A autora se questiona, mas não aprofunda: essa presença do feminino nos relatos ocorre porque originada de um olhar masculino (que sempre enxerga o feminino como aquele que é permanentemente o outro, sua diferença irreduzível) ou porque a expectativa de recepção desses relatos era de um público feminino? Diz a autora:

O que é certo é que na paisagem humana observada destaca-se a figura feminina, não apenas propiciadora de momentos de estesia, mas como *exemplo inequívoco da singularidade de um povo, de uma cultura* [...]. Assim, dentro da paisagem humana não só é a mulher o objecto privilegiado da atenção do viajante como ainda é ela a perspectiva escolhida que permite dar conta do carácter de um povo, da mutação e clivagens sofridas por influência externa (Outeirinho, 2000, p. 6, grifo nosso).

Com efeito, percebe-se que, mesmo em obras em que o relato estrangeiro é ficcionalizado, a exemplo de “Irecê A Guaná” (1874) e “Yamami” (2004), as representações da mulher nativa comportam características que simbolizam uma imagem da nacionalidade brasileira – uma autoimagem e uma heteroimagem que se retroalimentam. A comparação de obras de momentos históricos e movimentos estéticos distintos contribui para evidenciar que algumas características desse imago tipo persistem, enquanto outras são reelaboradas.

Permanecem as associações entre o corpo feminino e a natureza (ambos idílicos, representantes de uma primitividade remanescente), a atribuição de características da feminilidade branca (pureza, passividade, juventude, inocência) à mulher não-branca, a des-

cartabilidade do vínculo estabelecido pelo branco com o nativo. Quanto às reelaborações, há deslocamentos em relação à percepção de como o nativo se conecta à identidade brasileira: se, antes, vislumbrava-se a possibilidade de que esse nativo seria “diluído” em um processo violento de assimilação pela cultura branca, como apontado por Taunay, em Freire vemos que há uma resistência desse nativo na paisagem brasileira, ainda que sua posição seja de explorado e periférico. Há, ainda, uma mudança no discurso ideológico predominante nas obras, o qual é referenciado pelas vozes das outras personagens: em “Irecê”, as vozes das demais personagens (como João Faustino e Júlio Freitas) coadunam com a percepção eurocêntrica de inferiorização da mulher nativa, ao passo que em “Yamami” a voz que interpola o diálogo com o turista é irônica, questionadora, representa uma nítida postura de denúncia (e, por vezes, representa também a indignação do leitor).

Nesse sentido, podemos identificar a formação de uma imagem cristalizada: um imagotipo da mulher nativa que persiste mesmo em narrativas contemporâneas, as quais pretendem questionar a perspectiva eurocêntrica/colonial. Percebemos que esse imagotipo indica a persistência de características que alimentam uma autoimagem e uma heteroimagem sobre a nação brasileira. Seus sentidos são por vezes múltiplos e contraditórios, visto que, de um lado, a atualização dessas imagens as mantém em circulação, ao passo que, de outro, seu emprego pode se dar em chave crítica e desvelar as ideologias que as sustentam.

Referências

BAREL, A. B. D. História e imaginário: a construção de imagens identitárias em relatos de viajantes oitocentistas. *Signótica*, Goiás, n. 17, v. 1., p. 21- 43, 2005. DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v17i1.3733>

BRASIL, J. F. P. Movimentos, redes de relações e práticas culturais Chané/Guaná/Kinikinau em fronteiras (1767-1864): uma primeira abordagem. Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, 18, 2018, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: [s.n.], 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1532994180_ARQUIVO_JoaoFilipeDominguesBrasil.pdf. Acesso em: 26 set. 2023.

CAMARGO, R. P. A. Imagens de um certo Brasil e redes de significância na tradução para o português de *Là où les tigres sont chez eux*, de Jean-Marie Blas de Roblès: emergência do exótico? *TradTerm*, São Paulo, 2018, v. 32, p. 330-355. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/149424>. Acesso em: 9 set. 2023.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2009.

COSTA, K. C. M. *Vozes por trás dos corpos: as representações dos corpos femininos em contos de Marcelino Freire*. 2021. 110 f., Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

FREIRE, M. Canto IX: Yamami. In: _____. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2020.

LEITE, M. L. M. Introdução - Relatos de viajantes como fontes da história social da população brasileira. In: LEITE, M. L. M. *Livros de viagem (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

LÉRY, J. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Biblioteca do Exército, 1961.

- LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. São Paulo: Bazar do tempo, 2020. p. 53-83.
- MEDEIROS, S. A volta de Irecê. In: TAUNAY, V. *Irecê A Guaná*. Seguido de Os Índios do Distrito de Miranda. Vocabulário da Língua Guaná ou Chané. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 9-12.
- NEVES, F. L. S. De Irecê a Guaná: história e ideologia em Visconde de Taunay. *Congresso Nacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 11, 2008, São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/015/FABIO_NEVES.pdf. Acesso em: 12 jun. 2023
- OUTEIRINHO, M. de F. Representação do Outro e Identidade: Um Estudo de Imagens na Narrativa de Viagem II - Imagologia Literária: Contornos Históricos e Princípios Metodológicos. *Cadernos De Literatura Comparada*, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 101-118, 2005. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/44>. Acesso em: 16 set. 2023.
- PAGEAUX, D-H. Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistema. In: PAGEAUX, D-H. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- SÁ, L. Índia romântica, brancos realistas. In: TAUNAY, V. *Irecê A Guaná*. Seguido de Os Índios do Distrito de Miranda. Vocabulário da Língua Guaná ou Chané. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 133-143.
- SAMPAIO, R. B. M. A Guerra do Paraguai com o Brasil: A presença de grupos indígenas no conflito (1860-1870). *ANPUH: Simpósio Nacional de História*, 23, Londrina, 2005. Londrina: [s.n.], 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206573_96e9b60f-77444cbbd7b8b9eaf237cb51.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.
- SAMPAIO, R. D. *Para além da excepcionalidade: a patrimonialização do monumento indígena Marco Zero Kadiwéu*. 2018. 199 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) - Programa de Especialização em Patrimônio, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20para%20dep%C3%B3sito_27_11_18-merged.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.
- SOUSA, C. H. M. R. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- SOUSA, C. H. M. R. Literatura e Imagologia: uma interação produtiva: a contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen. *Pandaemonium*, São Paulo, n. 17, p. 159-186, jul. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1982-88372011000100010>.
- TAUNAY, V. *Irecê A Guaná*. Seguido de Os Índios do Distrito de Miranda. Vocabulário da Língua Guaná ou Chané. Organização e apresentação de Sérgio Medeiros. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

A “Exposição do Centenário” em microcosmo: o *vaudeville Surpresas da Exposição* sobe à cena do Theatro Carlos Gomes

The “Independence Centennial Exposition” in Microcosm: The vaudeville Surpresas da Exposição is Staged in Carlos Gomes Theater

Danielle Crepaldi Carvalho

Fundação Biblioteca Nacional (FBN)

Rio de Janeiro | RJ | BR

megchristie@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

Resumo: Este artigo procura pensar a escrita e a exibição do *vaudeville* de Gastão Tojeiro *Surpresas da Exposição*, encenado no carioca Theatro Carlos Gomes pela Companhia Paschoal Segreto a partir de 23 de novembro de 1922 – portanto, durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência. À maneira de uma revista de ano, gênero teatral popular no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX às primeiras do XX, esta obra teatral procura revisitar o evento que altera a dinâmica da então capital federal a partir de 7 de setembro. A Exposição do Centenário compunha o rol das Exposições Universais, procurando inserir o Brasil no concerto mundial ocupado pelos países desenvolvidos. O *vaudeville* de Gastão Tojeiro tece uma bem-humorada crítica social ao evento, transformando o palco do Carlos Gomes em seu microcosmo. Realizaremos a análise da peça a partir do seu exemplar encaminhado à censura. Discorreremos sobre a sua temática e a construção dos tipos considerando os artigos publicados no período a respeito do evento, bem como a recepção crítica desta obra que foi um dos grandes sucessos teatrais de 1922.

Palavras-chave: Exposição do Centenário; Rio de Janeiro – 1922; Exposições Universais; Gastão Tojeiro; *Surpresas da Exposição*; teatro.

Abstract: This article tries to think about the writing and presentation of Gastão Tojeiro’s *vaudeville Surpresas da Exposição (Surprises of the Exhibition)*, staged at the Carlos Gomes Theater in Rio de Janeiro by the Paschoal Segreto Company on November 23, 1922 – during the Independence Centennial Exposition. In the style of a revue, a theatrical genre popular in Rio de Janeiro from the last decades of the 19th century to the first decades of the 20th, this play seeks to revisit the event that changed the dynamics of the then federal capital from September 7 on. The Independence Centennial Exposition was one



of the Universal Exhibitions, seeking to insert Brazil into the world concert occupied by the developed countries. Gastão Tojeiro's vaudeville weaves a humorous social critique of the event, transforming the Carlos Gomes stage into its microcosm. We will analyze the play based on its copy sent to the censors. We will discuss its theme and the construction of the types considering the articles published in the period about the event, as well as the critical reception of this work, which was one of the great theatrical successes of 1922.

Keywords: Independence Centennial Exposition; 1922 Rio de Janeiro; World Expositions; Gastão Tojeiro; *Surprises of the Exhibition*; theater.

1 Introdução

Em 24 de novembro de 1922, a trupe que ocupava o palco do popular teatro carioca Carlos Gomes – a Grande Companhia de Vaudevilles administrada por Paschoal Segreto, um dos principais empresários de diversão da cidade (Martins, 2004) – leva a público o *vaudeville* em 3 atos *Surpresas da Exposição*, de Gastão Tojeiro. O dramaturgo era um dos mais encenados no Rio de Janeiro. Naqueles meses finais de 1922, ele mantinha uma relação estreita com Leopoldo Fróes, que então ocupava o Teatro Trianon, ator para o qual escrevera comédias como a célebre *O simpático Jeremias*, em 1918, e *O modesto Filomeno*, outro sucesso, encenada cerca de quatro dezenas de vezes entre setembro e dezembro de 1922.¹ Autor prolífico, Tojeiro servia concomitantemente, com sucesso, dois teatros da cidade. *Surpresas da Exposição* foi encenada, pelo que apuramos, cerca de 25 vezes (em duas sessões diárias, às 19h45 e às 21h45), o que denota o interesse despertado junto ao público.

O título da obra faz referência à Exposição Internacional do Centenário da Independência, evento inaugurado no centro da cidade do Rio de Janeiro, no simbólico dia 7 de setembro de 1922. À maneira de uma revista de ano – gênero teatral encenado com sucesso de público na cidade desde as últimas décadas do século XIX, ao longo do qual revisitavam-se os fatos candentes do ano –, o espetáculo procurava passar em revista este evento que, num só tempo, alterara sensivelmente a topografia urbana do Rio de Janeiro, então capital federal, criando no recinto da Exposição um microcosmo do mundo (pois vários países ao redor do globo ali exibiam seus produtos), e transformara as ruas da cidade, pelas quais expositores e turistas flanavam, frequentando lojas e hotéis e alterando a sociabilidade urbana.

Embora esteja circunscrita ao gênero *vaudeville*, esta obra de Gastão Tojeiro não apresenta os números musicais comuns ao gênero.² Atenta efetivamente aos cânones da comédia de costumes, gênero que, segundo Claudia Braga, segue o modelo da comédia nova da Grécia

¹ Esses levantamentos foram realizados tendo-se como base o diário carioca *Gazeta de Notícias*, ampliando-se esta fonte sempre que necessário.

² No que concerne ao gênero *vaudeville*, conferir a obra de Mencarelli (1999). Escrevemos em Carvalho (2020) um ensaio sobre *O Cinematógrafo*, exemplar do gênero destituído de números musicais, grande sucesso no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

clássica, inserindo o cotidiano no modelo aristofanesco. A comédia de costumes tem como objetivo a crítica social e a correção dos costumes. Para tanto, faz uso de tipos sociais, criando personagens de superfície, assemelhados a personagens socialmente reconhecíveis, o que os difere das individualidades criadas pelos autores trágicos (Braga, 2012, p. 406).

Tal característica é patente em *Surpresas da Exposição*, em que a tipificação resvala mesmo para as denominações dos personagens. Por exemplo: Leonidas deixa o Rio de Janeiro fugindo da irascível ex-companheira Valentina (cujas valentias ele textualmente resalta) para casar-se, em São Paulo, com a cordata Felícia Campestre. Além disso, o bonachão guarda que acabará por desposar Valentina tem o sobrenome de Sorrisos, e o aprendiz de boxe que passa a totalidade da peça vestindo um uniforme de *boxeur*, em busca de seus trajes, denomina-se Sinesio Modesto.

Surpresas da Exposição aborda o evento que toma como tema pelo viés do humor, expondo as chagas sociais para corrigi-las. Gastão Tojeiro transforma o palco do Carlos Gomes no microcosmo do evento. Neste artigo, analisaremos a peça a partir do seu exemplar encaminhado à censura policial em 23 nov. 1922.³ Discorreremos sobre a temática do *vaudeville* e a construção dos tipos à luz tanto dos artigos publicados na imprensa sobre o evento como da recepção crítica veiculada a respeito da obra na imprensa carioca.

2 A Exposição do Centenário da Independência pelas lentes de *Surpresas da Exposição*

Inaugurada em 7 de setembro de 1922, a Exposição do Centenário da Independência procurava inserir o Brasil no concerto das nações civilizadas. Tratava-se de uma Exposição Universal, evento organizado nas principais cidades do mundo desde meados do século XIX, “espetáculo da modernidade” – segundo Pesavento (1997) – cujo objetivo era mimetizar o consumo visual das vitrines das capitais desenvolvidas do mundo, oferecendo ao público os últimos progressos industriais de cada país, de modo a deslumbrá-lo. No Rio de Janeiro, o cunho simbólico do evento foi potencializado. Enquanto espetáculo visual, mimetização, no seio da cidade, das mutações dos espetáculos teatrais espetaculares,⁴ esses espaços principiavam a atrair o público devido aos modernos procedimentos de construção de que lançavam mão. Na capital federal, o público vê o teatro da modernidade ser estruturado a partir de suas bases: a Exposição é erigida sobre o espaço até então ocupado pelo Morro do Castelo, “arrasado” – segundo o jargão da época – entre 1920 e 1922 segundo as mais recentes técnicas de engenharia; operação acompanhada de perto pela imprensa foto-jornalística da época.

Lima Barreto realiza a leitura crítica do esforço que ele julga megalômico: “Não há casas, entretanto queremos arrasar o morro do Castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas. [...] § Remodelar o Rio! Mas como? Arrasando os morros... Mas não será mais o Rio de Janeiro; será toda outra qualquer cidade que não ele” (Barreto, 1920). O arrasamento do morro do Castelo tinha uma finalidade calculada: afastar do centro da cidade (o morro

³ Agradecemos a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pela menção a este acervo. A totalidade das peças que o compõem pode ser aferida em Arquivo Nacional (2017).

⁴ A exemplo dos gêneros cômico-musicados como o *vaudeville*, que colocavam em primazia o âmbito do espetáculo, como destaca Mencarelli (1999).

situava-se atrás do edifício onde está instalada a Biblioteca Nacional) a população pobre que ainda resistia naquela zona, malgrado os constantes esforços da municipalidade visando à sua expulsão. À questão da moradia juntava-se uma questão moral não esquecida pelos cronistas da época: a cidade fora erigida a partir daquele morro, o qual ainda abrigava os restos mortais de Estácio de Sá. No entanto, a modificação topográfica da cidade aludida por Lima Barreto, e a consequente substituição do morro pela silhueta de uma cidade fantástica – “jardins de Semíramis, palácios de Mil e Uma Noites e outras cousas semelhantes” (Barreto, 1920) – faziam parte do esforço de se forjar visualmente, segundo uma *mise-en-scène* pautada pela mais impressionante verossimilhança, um teatro da modernidade, no qual a capital da República era a personagem principal.

O caráter fantástico da criação da cidade em miniatura no espaço antes ocupado pelo morro recupera a mítica das Exposições Internacionais, explicitada por Rydell (1985). Uma vez que estava na ordem do dia fazerem-se emergir os progressos técnicos vividos pelas nações, destacava-se a interferência do homem na transformação do meio natural. No que concerne ao Rio de Janeiro, para o arrasamento do Morro do Castelo – trabalho realizado por possantes jatos d’água registrados até mesmo cinematograficamente, no intuito de desvelarem-se os prodígios de engenharia que tornavam possível a mutação (Cf. Brazil [...], 1922; Carvalho, 2022) – aterrou-se a praia de Santa Luzia, situada diante da igreja homônima. A exposição nasceu na área aplainada e na faixa de terra outrora ocupada pelo mar, vitória dupla da engenharia, malgrado a violência gerada pela alteração da topografia urbana, sobretudo em direção à população humilde habitante do morro.

Uma vez inaugurada a Exposição, comprova-se o seu caráter “fantástico” – menos pelo conjunto de suas construções que pelas características arquitetônicas de cada edifício. O mapa veiculado no primeiro número do periódico *A Exposição de 1922: Órgão da Comissão Organizadora*,⁵ por meio do qual o evento procurava se legitimar por escrito, dá conta de uma ampla faixa de construções edificadas entre o antigo Arsenal de Guerra e o novo Mercado Municipal. Havia um Palácio dos Estados, alguns pavilhões voltados à indústria e às artes nacionais (Estatística; Pequenas Indústrias; Viação e Agricultura, Palácio das Indústrias; Comércio, Higiene e Festa), treze pavilhões internacionais (de Portugal, Bélgica, Noruega, Tchecoslováquia, México, Dinamarca, Itália, Inglaterra, França, Suécia, Japão, Estados Unidos e Argentina), um Parque de Diversões, um Restaurante, o Pavilhão Monroe (originalmente projetado como o Pavilhão do Brasil na Exposição de 1904, nos Estados Unidos, remontado no Rio de Janeiro em 1906) e um prédio administrativo.

Acerca da variedade arquitetônica das construções quem fala é o cronista Miguel Mello: aludindo ao “estranho caos”, à “pura fantasia” segundo a qual fora construído o Parque de Diversões, arquitetado por Morales de los Rios. Já o Pavilhão de Festas fora projetado por Cuchet segundo um “estilo francês moderno”; o Palácio das Indústrias (antigo Arsenal de Guerra), desenhado pelo arquiteto Archimedes Memoria, seguia um “estilo colonial modernizado”; mesmo estilo do Pavilhão de Caça e Pesca, a “joia da Exposição”, desenhado pelo arquiteto Armando de Oliveira segundo o “nosso velho estilo colonial” (Mello, 1922, p. 1). A pretensa barafunda refundava simbolicamente, sobre os restos do Morro do Castelo, um

⁵ Cf. A EXPOSIÇÃO de 1922: Órgão da Comissão Organizadora, Rio de Janeiro, n. 1, jul. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000004-6-0-001093-001589-004371-006356.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

Rio num só tempo cosmopolita e patriótico, com olhos voltados às nações desenvolvidas do redor do globo e ao seu prolapado passado de glórias. Passado e presente controlados, como se observa, a exemplo de um cenário de espetáculo teatral ou cinematográfico, edulcorados de modo a deleitar os visitantes.

O âmbito do falseamento exacerba-se quando a Exposição do Centenário se torna mote para a obra de Gastão Tojeiro *Surpresas da Exposição*. O *vaudeville* de Tojeiro foi precedido por um conjunto de notícias no intuito de titilar os interesses do público. Semana e meia antes da estreia, o diário *O País* noticia que “o autor de *O Simpático Jeremias*” aceitara o convite da “velha empresa nacional”, escrevendo a obra para apresentar o elenco artístico da companhia (No Carlos [...], 1922a, p. 2). Programado para estreiar em 23 de novembro de 1922, no evento de reabertura do Theatro Carlos Gomes, situado na Praça Tiradentes – popular zona teatral da cidade –, o espetáculo sobe à cena apenas um dia mais tarde, devido aos “muitos detalhes de representações” (No Carlos [...], 1922b, p. 5), conforme destaca o jornal *Gazeta de Notícias*. A asserção implícita os esforços do espetáculo de fazer uso de um cenário rigoroso, como corresponde ao *vaudeville* – gênero no qual, como destaca Fernando Mencarelli (1999), os cenógrafos poderiam fazer por excelência emergir os seus dotes, visando ao deslumbramento do público. Dentre esses “detalhes”, os anúncios do espetáculo destacavam a presença de “mobiliário luxuoso da casa CUNHA PINTO & C.” e de “um ALTO-FALANTE, em cena, instalado pela ‘Guitarra de Prata’” (Carlos [...], 1922a, p. 8).

No dia da estreia do espetáculo, uma sexta-feira, a folha ressalta o ineditismo da obra, escrita por Gastão Tojeiro especialmente para a reabertura da casa e da temporada da Grande Companhia de Vaudevilles da Empresa Paschoal Segreto. Lista, ademais, os artistas da companhia envolvidos na empreitada e os papéis que nela cada um desempenharia: Iracema de Alencar (Princesa Olga), Clotilde Duarte (Valentina, vendedora de beijos), Luiza de Oliveira (Aurora, dama do Hotel), Mathilde Costa (Felicia Campestre), Corina Silva (musicista), Branca de Lys (Roselia, menina romântica), Maria Mattos (Justina, criada do hotel), Armando Rosas (Daniel, funcionário público), Manoel Mattos (Bernardo, pai de Roselia), Oscar Duarte (Leonidas Campestre), Armando Braga (Eulalio Sorrisos), Ivo Lima (Tancredo, mordomo), Ramos Júnior (Sinesio Modesto), Randolpho de Almeida (Marc White), Aldirio Ferreira (Dr. Ramon Gambeto) e Francisco Marzullo (Príncipe Carol Spigoff) – a este último também coube a encenação.

Estavam programadas duas sessões diárias do espetáculo, às 19h45 e às 21h45 (Cf. A reabertura [...], 1922, p. 5; Carlos [...], 1922b, p. 8). Naquele princípio de anos de 1920, a penetração do cinema junto ao público leva o teatro a mimetizar a estrutura da apresentação do espetáculo cinematográfico, daí as sessões duplas, de duração de cerca de hora e meia (Gomes, 2004). Os preços mais baratos dos ingressos para o acesso ao Theatro Carlos Gomes também aproximavam ambos os divertimentos: de 1\$500 (galerias) a 2\$000 (poltronas). Os assentos mais caros do teatro custavam 3\$000 (cadeiras distintas) e 15\$000 (camarotes). Além disso, uma geral (entrada sem direito a assento) custava 1\$000, o que tornava o Carlos Gomes um dos teatros mais acessíveis da capital – menos custoso que o Theatro Trianon, o qual, situado nas imediações do Theatro Municipal, no centro reformado da cidade, e com ingressos que poderiam chegar a custar 5\$000,⁶ era acessado pelos estamentos mais abastados da população.

⁶ Por ocasião da récita de *O tio Salvador* em benefício de Apolônia Pinto. Cf. Teatros (1922).

No dia subsequente à estreia, *O País* apresenta uma resenha circunstanciada do espetáculo cuja ação se passa no salão do Celebridade Hotel, estabelecimento ficcional que faz referência ao rol das acomodações abertas às pressas na cidade para absorver as delegações e os turistas que marcariam presença na Exposição do Centenário. A exemplo das resenhas de espetáculos teatrais apresentados na cidade na época, *O País* inicia apresentando de forma circunstanciada a ação, após o que comenta *en passant* o desempenho do elenco. Conforme destaca a folha, duas ações correm em paralelo na obra, as quais dão ensejo a inúmeras situações cômicas que envolvem os personagens-tipo listados: a perseguição que um casal de ladrões supostamente oriundos do reinado fictício de Rapinândia (os quais se apresentam como embaixadores do país nas festas do Centenário) sofre de um detetive norte-americano disfarçado de diretor da orquestra de *jazz-band* que toca no bar da Exposição; e os esforços para que um homem casado habitante de S. Paulo, em visita à cidade, escape da ex-amante, que ele encontra por acaso, no recinto da Exposição, desempenhando o papel de vendedora de beijos.⁷

O jornal ressalta a qualidade da encenação de Francisco Marzullo e o desempenho do conjunto cênico, destacando o frescor com que Branca de Lys desempenhou o papel da jovem romântica Iracema e a alegria com que Armando Rosa incumbiu-se de seu galã cômico. Singulariza ainda Maria Mattos como a criadinha, Luiza de Oliveira como a dona do hotel e Mathilde Costa como Felícia Campestre. Constata, enfim, que o espetáculo é “um autêntico sucesso de gargalhada”, “uma peça alegre, movimentada, mais de episódios e de tipos que de enredo” (Carlos [...], 1922, p. 2).

Analisamos *Surpresas da Exposição*, como já destacamos, a partir do exemplar submetido à censura no Rio de Janeiro. Para além de conceber personagens segundo os cânones da comédia de costumes, a obra, à moda de espetáculos cômico-musicados como a revista de ano, procura comentar fatos sociais candentes. Todavia, há nela um esforço maior de construção de personagens e de um fio narrativo, mesmo que episódico. Ao contrário das revistas de ano, que apresentam ao público um feixe de acontecimentos, por ele revisitados à medida que um personagem recém-chegado à cidade os visita de passagem, como se folheasse as páginas de um almanaque, o *vaudeville Surpresas da Exposição* centra-se nas duas ações supracitadas, ocorridas no Celebridade Hotel durante a Exposição do Centenário – evento que, embora sirva de catalizador do enredo, não surge explicitamente em cena.

Conforme a sua proprietária Aurora deixa-nos entrever, ela arrendara o hotel, abrindo mão da pensão barata e aparentemente equívoca que administrava na Rua do Catete.⁸ Todos os atos da peça se passam no “vasto salão” do estabelecimento, assim descrito na rubrica:

Portas laterais e duas grandes ao fundo, que dão para o vestíbulo [...] fundo, em cima de uma pequena mesa, um aparelho de rádio-telegrafo com manivelas, a campana, etc., e os fios que o ligam ao teto. Mesa com jornais, revistas, etc., tendo

⁷ O duplo sentido no que diz respeito ao ofício de Valentina é intentado pela peça: “Oh! Vende beijos?”, pergunta escandalizada a falsa princesa Olga. Eulalio retruca: “Não são os beijos que supõe, minha senhora: são uns caramelos, agora em moda, que têm esse nome!” (Tojeiro, 1922, p. 78).

⁸ Cf. Tojeiro (1922, p. 23). Daniel, “malicioso”, pergunta à proprietária do estabelecimento: “Quer dizer que este hotel é uma sucursal da sua antiga casa de pensão... Vai explorar o mesmo gênero?”. Ofendida, Aurora lhe responde: “Por quem me toma o sr.? Isto aqui é um hotel familiar”. Noutro momento, instado por Daniel para que ela lhe apresente a princesa ali hospedada, ela responde: “O sr. pensa que isto aqui é a outra pensão da rua do Catete?” (Tojeiro, 1922, p. 7, 9).

cadeiras em volta. Móveis em grupo e isolados, etc. Focos elétricos da iluminação, etc. (Tojeiro, 1922, p. 2).

Malgrado a sofisticação intentada pelo estabelecimento, ele é frequentado por uma variada fauna humana, representando um microcosmo da Exposição. E, por conseguinte, as relações que ali se estabelecem fazem emergir questões candentes trazidas à baila naquele momento devido à presença na cidade de indivíduos oriundos dos mais diversos cantos do Brasil e do mundo. Local e personagens são apresentados no primeiro ato da peça. Por exemplo, hospeda-se ali um homem negro que se apresenta como o diretor de uma *jazz-band* atuante na Exposição, porém, que se trata, na verdade, do detetive que está no encalço do suposto casal real – na verdade, uma dupla de ladrões internacionais que furtara quinhentos mil dólares. O fato de ser negro leva-o a ser confundido, pelos hóspedes, com um empregado do hotel. Ele é casado com Norma, mulher “branca, cabelos louros” segundo a rubrica da obra (Tojeiro, 1922, p. 3), consórcio que motiva apertes eivados de preconceito de hóspedes do local: a personagem de Sirenio, por exemplo, tapa os olhos e sentencia: “Que horror! Ela branca e loira, ele preto, integralmente retinto como um poste da Light” (Tojeiro, 1922, p. 18). Enquanto isso, empregados e hóspedes realizam comentários irônicos e considerações depreciativas como: “Nunca vi um White tão... tão escuro.”, “É burro este preto White”, “Por isso é que eu não gosto desse pessoal de cor...”, ou ainda “e lá vai ela, na sua brancura de jaspe, maculada pela negridão daquele bárbaro!” (Cf. Tojeiro, 1922, p. 4, 7, 18-19). Não foi possível classificar o ator racialmente. Todavia, é bastante provável que ele tenha interpretado esse personagem fazendo uso do estigmatizante *blackface*, como era costume então, o que dá ênfase ao cunho racial dos chistes.⁹

Os ditos preconceituosos, que invariavelmente têm em vistas o riso, dão aval à forma desrespeitosa com que as personagens se referem a Norma, flertando abertamente com ela. Marissa Gorberg (2022) destaca o papel ambíguo que as populações negras desempenham socialmente desde o invulgar sucesso obtido por um ritmo de ascendência afro-americana como o *jazz*. O fascínio corre em paralelo ao preconceito racial. Nas revistas ilustradas, negras e negros eram caricaturados de forma estigmatizada, com traços grossos a destacar-lhes traços físicos e meneios que lhes associavam à lascívia. Ao dialogar com o âmbito social, o *vau-deville* faz emergir os arraigados preconceitos raciais existentes no Brasil. Neste caso não há crítica ao preconceito, mas sim o seu endosso, já que se busca o humor – tanto que o personagem é denominado Marc White.

O burburinho do estabelecimento é acrescido por sons esganiçados reproduzidos de forma espaçada, que são atribuídos ao rádio. No dia 7 de setembro de 1922 ocorre a primeira radiotransmissão no Brasil. Para além da mensagem oficial do presidente Epitácio Pessoa, a recita da ópera *O Guarani* – exibida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a presença de Pessoa e da oficialidade, evento que marca a abertura da Exposição do Centenário – é veiculada em Niterói (então a capital do Estado), Petrópolis e São Paulo, e repercutida no recinto da Exposição, por meio de alto-falantes. A peça de Gastão Tojeiro procura dar destaque ao âmbito da técnica, ao inserir em cena, como destacado, um aparelho de alto-falante oriundo do estabelecimento “Guitarra de Prata”, a exemplo daqueles que reproduzem as transmissões radiofônicas no recinto da Exposição.

⁹ Cf. Braga-Pinto (2018), no qual o autor discute a questão com profundidade.

Em *Surpresas da Exposição*, o rádio desempenha um papel ambíguo, fruto, quiçá, do pouco conhecimento que se nutria então sobre ele. No primeiro ato da peça, ele é descrito como um “aparelho de rádio-telefonía”. Ao ser ligado, após emitir um “som roufenho” passa a transmitir uma discussão acalorada entre parlamentares da Câmara dos Deputados, surpreendendo os hóspedes do hotel (Tojeiro, 1922, p. 18). Ao longo da comédia, ele é descrito como numa espécie de telefone ligado diretamente num clube de amadores dramáticos, daí a ele repercutir, por exemplo, um trecho de um diálogo em que a mulher pede ao homem que ele não afoque a criança fruto de sua desonra – sonha-se aqui, já se vê, com a radionovela, que poucas décadas mais tarde tomaria de roldão o país.¹⁰ Noutro momento, o falso príncipe sobe até o alto de uma torre de transmissão e veicula a informação falsa de que o casal de ladrões já havia sido preso. O alto-falante desempenha, portanto, várias das potencialidades que o rádio desempenharia nos anos vindouros, e o faz no calor da hora, mês e meio após a sua primeira veiculação em solo nacional. Para além de abordar os seus usos, o *vaudeville* de Tojeiro ensaia reflexões sobre as profundas mudanças na sociabilidade que essa mídia traria, ao, por exemplo, permitir que o público desfrutasse dos espetáculos em seu lar.

Um fio de enredo é permeado por um amplo conjunto de referências ao contexto imediato, tecidas pelos hóspedes do hotel: o flirt, o boxe, os aeroplanos. Bernardo diz à romântica Roselia: “E tu a perderes o teu tempo com a leitura de histórias de príncipes encantados no século do aeroplano, do voto feminino e na época das festas do centenário do Brasil? Realmente!” (Tojeiro, 1922, p. 21). Novos hábitos gerados por novos esportes e entretenimentos são trazidos à baila. Por exemplo, devido a um mal-entendido, o “famoso boxeur Ramon Carambitto” (Tojeiro, 1922, p. 7), que também se hospedava no estabelecimento, instalando ali uma escola de boxe, recusa-se a devolver os trajes do aluno Sirenio, o que o obriga a passar parte considerável da peça usando os trajes exíguos de *boxeur*, e o torna, por conseguinte, alvo do repúdio dos demais frequentadores do local. Ademais, acontecimentos sociais candentes são abordados, a exemplo da Revolução Russa ainda em curso: “Depois que o bolchevismo triunfou, estes profissionais deixaram de conservar uma atitude humilde e respeitosa quando estão em presença de pessoas de aristocracia. Que atrevimento! Beijar-me a mão!” (Tojeiro, 1922, p. 28), diz a personagem da princesa a um apaixonado seu, o funcionário público Daniel, homem que se transveste de calista para se aproximar dela.

A Exposição do Centenário é o palco da perseguição sofrida pela personagem de Leonidas por Valentina, a mulher que ele abandonara juntamente com o filho do casal para contrair novas núpcias. Leonidas muda-se do Rio de Janeiro, porém, instado pela esposa, volta à cidade para conhecer a famigerada Exposição. Ali encontra Valentina, fato que emerge quando ela adentra o hotel armada no encalço dele. Como neste momento todos os hóspedes referiam-se ao casal que cometera um furto e fugira para o Brasil, Leonidas consegue, num primeiro momento, impingir o crime em Valentina, que sai do hotel conduzida pela polícia.

O segundo ato da peça tem início à noite, com os hóspedes do hotel gozando a reprodução, pelo “alto-falante”, de “uma ária da ‘Carmen’, que está sendo cantada no Theatro

¹⁰ “O alto-falante, depois de ruídos confusos começa a falar com voz masculina: Sim, minha querida Herminia, é mister esconder o fruto do nosso crime! (Voz feminina). Que vais fazer, miserável?”. (Tojeiro, 1922, p. 21). O diálogo é acompanhado por Roselia, que interpreta o papel da ingênua, e por Bernardo, seu tutor, os quais supõem que efetivamente se trama um crime.

Municipal”:¹¹ espetáculo efetivamente encenado no Theatro Municipal naquela temporada.¹² A rubrica continua: “Ramon, de quando, em quando, distraído, começa a cantar alto, acompanhando o alto-falante; os ‘schius’ de outras pessoas que estão presentes, fazem-no calar. Termina a música. Palmas. Aurora desliga o alto-falante”. Aurora constata que “Não se precisa sair do hotel para se ouvir cantar uma ópera no Municipal.” (Tojeiro, 1922, p. 75).

Liberada pela polícia, uma vez que se comprova que ela não cometera qualquer crime, Valentina retorna ao hotel. Ela explicita aos presentes o abandono que sofrera. O guarda Eulalio Sorrisos – que no original recebe o epíteto de “guarda civil” (Tojeiro, 1922, p. 87), vocábulo proibido pela censura – auxilia a jovem. Subornado, no desfecho da peça, pelo pusilânime Leonidas, que procura se livrar da responsabilidade com a ex-mulher e o filho abandonados, terminará por desposá-la.

Cabe aqui abriremos parênteses para detalharmos o papel da censura no que concerne à peça. Destacamos acima que temos acesso a *Surpresas da Exposição* devido ao seu exemplar depositado no fundo da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia, que se encontra sob a guarda do Arquivo Nacional. Peças de teatro como esse *vaudeville*, por estabelecerem um diálogo direto com fatos sociais contemporâneos, muitas vezes não eram publicadas, daí a relevância de arquivos como este para a sua preservação. Ademais, a leitura deste material, mais propriamente das emendas feitas pela censura, colabora para que compreendamos de que forma este expediente funcionava no princípio dos anos de 1920.

Embora a censura teatral remontasse ao início do século XIX, instituída poucos anos depois do estabelecimento da família real no país, especificamente no período de que nos ocupamos ela estava submetida ao decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920, que regulamentava que qualquer peça teatral dependeria da chancela do 2º Delegado Auxiliar. Observavam-se: “ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários”, além de ofensas às religiões, da apologia a crimes e da indução a “antagonismos violentos entre raças” (Arquivo Nacional, 2017, p. 9).

A observação do exemplar de *Surpresas da Exposição* submetido à censura permite-nos entrever que nem sempre essas diretrizes eram observadas. Se as alusões racistas à cor da pele de Marc White são chanceladas pelo censor, ele considera com rigor a afirmativa desta personagem de que cidadão americano apenas bebe escondido, obliterando o epíteto “americano”. O censor igualmente revisa o ofício “guarda civil” que acompanha o nome de Eulalio Sorrisos, conforme já apontamos, suprimindo-o para que não se fizesse referência à instituição – embora a referência a “guarda” apareça ao longo do texto. Outro momento em que isso se dá é quando Eulalio explicita o motivo pelo qual está no hotel: “o senhor comissário designou-me para” recebe do censor a correção “fui designado para” (Tojeiro, 1922, p. 50), novamente suprimindo-se a referência institucional.

¹¹ No exemplar da peça depositado no Arquivo Nacional, seu terceiro ato encontra-se depois do primeiro, e o segundo em seguida a ele. A numeração que consta neste artigo, irregular, foi apreendida deste documento.

¹² A encenação de *Carmen* dá-se nos dias 1º e 20 de setembro e 1º de outubro, durante a Temporada Lírica Oficial da Empresa Teatral de Wagner Mocchi – a mesma que encenou *O Guarani* no dia 7 de setembro. O elenco contava com G. Bensazoni, Miguel Fleita, Rossi-Morelli e Thea Vituli. As récitas foram regidas por V. Bellezza (Chaves Júnior, 1971, p. 332).

A censura impõe ainda uma mudança no jogo de cena numa das entradas da autoridade policial. No 2º ato da peça, Eulalio Sorrisos tenta agarrar a criada do hotel. O seu bordão “a minha função é essa”, usado aqui de forma lasciva, é substituído por “eu sou autoridade”. Em suma, ao mesmo tempo em que se procura desassociar Eulalio da classe policial, busca-se destituir suas ações de qualquer caráter libidinoso, uma vez que o espectador entrevê o papel deste personagem na guarda da ordem pública. Ocorre na peça outra modificação cênica de maior monta: Norma surge no salão do hotel “em trajes menores”, fugida de Sirenio, que por um mal-entendido entrara em seu quarto; o censor suprime a referência aos trajes tanto nesta rubrica quando na menção que Leonidas faz ao fato (Tojeiro, 1922, p. 23-24).

Em suma, no que tange a *Surpresas da Exposição*, a censura aborda o que rege a lei de forma lata, autorizando as referências racistas, ao mesmo tempo em que desautoriza as atitudes libidinosas e as referências às instituições e aos indivíduos de determinadas nacionalidades – sublinhe-se que, naquele momento, o Rio de Janeiro enfrentava um estado de sítio, que suprimia liberdades individuais, daí a atenção especial dada a tais questões. Todavia, não podemos passar ao largo do fato de que se trata de dois pesos e duas medidas. Poucos meses mais cedo, em março de 1922, a cronista Chrysanthème defendia o envio à França dos “Oito Batutas” e questionava a crítica que parcela da imprensa fizera ao intuito de se associar um conjunto de “morenos” à música brasileira. A cronista constata: “Essa propaganda do Brasil feita pelos oito batutas, por meio de notas e de cadências melodiosas, será mais útil ao nosso país do que muitas outras que nos têm custado grossas somas e grossos desgostos” (Chrysanthème, 1922, p. 3). A necessidade desta defesa pública, a menção depreciativa à cor da pele do personagem de Marc White e o desdém do censor a este respeito demonstram que aquele era ainda um terreno em litígio.¹³

Por fim, no que tange ao aspecto moral, eufemismos atinentes a profissões como a prostituição foram autorizados pelo censor. A romântica Roselia deixa o tutor Bernardo e ruma à Exposição, dizendo-lhe que perseguirá a “borboleta dos meus sonhos” (Tojeiro, 1922, p. 91). O velho afirma supor que ela esteja diante do portão de entrada do evento, onde flanam várias borboletas – alusão às prostitutas, que notoriamente buscavam clientela no movimentado local. A censura igualmente chancela a cena em que Bernardo, pretextando preocupação pelo sumiço de Roselia, entra furtivamente no quarto da dona do hotel, com o pretexto de que ela o ajudará a encontrá-la – patenteando que a moralidade daquela sociedade se conservava apenas na fachada.

3 “Um autêntico sucesso de gargalhada”: entre o *vaudeville* e a comédia de costumes

No que diz respeito ao gênero, embora a peça não observe estritamente as convenções do *vaudeville*, abrindo mão de números musicais, ainda assim faz um uso não desprezível do âmbito musical, que tem origem invariavelmente fora de cena. Para além do trecho de *Carmen* entoado no Theatro Municipal, e de uma marcha ouvida no início do terceiro ato, ambos repercutidos pelo rádio, Marc White, que veste com contumácia a personagem de

¹³ A localização desta crônica deve-se ao trabalho de Pinto (2006).

líder de *jazz-band*, ensaia um foxtrote “acompanhado de rufar de caixa, pratos e ferrinhos” (Tojeiro, 1922, p. 2). Igualmente emergem discussões sobre música: Marc White afirma que a sua música é preterida em detrimento do maxixe, do samba carnavalesco e da “música de selvagem”. Os primeiros epítetos aludem a gêneros musicais nacionais apreciados pelo público (notadamente os estamentos sociais mais baixos), mas vistos socialmente com reservas. O último pode fazer referência a gêneros como o jongo, o caxambu e o *cake-walk*, associados à selvageria em certos artigos publicados na imprensa.¹⁴

Para além de trazer à baila a música como tema de discussão, *Surpresas da Exposição* coloca em cena exemplares tanto da música erudita quanto da popular, o que recupera a polifonia musical da cidade do Rio de Janeiro – a qual era repercutida no seio da Exposição do Centenário. No recinto do evento apresentam-se, por exemplo, os Oito Batutas, a banda de música do estado-maior do Exército mexicano e a também mexicana Orchestra Typica de Torreblanca. Além disso, são executados, no recinto da Exposição, programas de música erudita de concerto, a exemplo do concerto sinfônico e instrumental composto por produção exclusivamente brasileira, partindo da obra do Padre José Mauricio, e do concerto vocal regido pelo notório Pietro Mascagni, composto por trechos de Rossini, Bellini, Carlos Gomes, Verdi e do próprio regente. Além disso, o evento fazia anunciar com frequência a apresentação de “rádio-concerto” “pelo alto-falante”.¹⁵

O âmbito sonoro resvala, em *Surpresas da Exposição*, da música repercutida acusticamente à emissão mecânica de sons, assinalando o papel que o rádio principiara a desempenhar – e ainda desempenharia – na sociedade. O terceiro ato da obra tem início na manhã subsequente. Nas primeiras cenas, Marc White e a companheira confabulam para capturarem os falsos príncipe e princesa. A trama tem relação com o alto-falante, que deverá ser acionado num determinado momento. A princesa aventa que o musicista na verdade é um policial, dado que ele tentara adentrar o quarto dela para espioná-la. Já Leonidas, para não correr o risco de encontrar Valentina na exposição, informa de modo altissonante à esposa que o evento fora devorado por um incêndio. Ele faz um aparte: “Que o céu me perdoe esta mentira de lesa-patriotismo!” (Tojeiro, 1922, p. 44). Colocado em funcionamento, o alto-falante emite “um zunido prolongado”. A seguir, conforme a rubrica, “ouve-se uma marcha” (Tojeiro, 1922, p. 56). Após um novo acionamento do aparelho, veicula-se a informação de que os ladrões foram presos em Curitiba.

A essas alturas, desvela-se ao público espectador da peça que o casal real era falso. O príncipe adentra a cena e narra à princesa que fora até o alto da Tijuca comunicar-se com o aparelho para que o rádio desse a notícia da suposta prisão do casal de ladrões. Sublinha-se aqui algo que já constatamos acima: um esforço primevo de se compreender/demonstrar o funcionamento dos aparelhos de rádio. O aparelho propriamente dito era ainda um item de

¹⁴ O cronista refere-se à “reminiscência selvagem dos jongsos e caxambus que os pretos outrora celebravam nos adros das Igrejas do Rosário ou nos terreiros das fazendas”, claramente relacionando gêneros musicais supostamente selvagens às populações negras (Lima, 1919, p. 1 *apud* Pereira, 2014, p. 58-59). Já no que concerne ao *cake-walk*, gênero musical afro-americano, certa crônica associa-o à lascívia que emerge no baile carnavalesco por ela tematizado: “a orquestra [...] desencadeava as fúrias de um endiabrado *cake-walk*, pretexto para pinotes e contorções” (D. Picolino, 1908).

¹⁵ Cf. Série [...] (2022); A esplêndida [...] (1922); Exposição [...] (1922a, p. 8); Crônica [...] (1922); Exposição [...] (1922b, p. 10). O concerto regido por Mascagni foi apresentado a preços populares (cadeiras numeradas a 3.000 réis). O regente e compositor era um dos maestros incumbidos de reger as óperas apresentadas na Temporada Lírica Oficial do Theatro Municipal.

luxo. Embora a rubrica da peça indique a presença de “um aparelho de rádio-telégrafo com manivelas” no salão do hotel, a imprensa anuncia a existência em cena apenas de um alto-falante – cedido, como vimos, por um estabelecimento comercial da cidade –, o que nos leva a supor que o mencionado “rádio-telégrafo” era cenográfico.

Ao cabo do *vaudeville*, o diretor da *jazz-band* Marc White revela aos presentes ser o detetive que está em busca dos ladrões dos quinhentos mil dólares. Todavia, o casal foge. “São as surpresas da Exposição”, conclui Leonidas, que, livre dos encargos oriundos de seu primeiro consórcio amoroso, finalmente resolve levar a esposa ao evento. Como a comédia de costumes, o *vaudeville* procura construir personagens-tipo facilmente reconhecíveis. A heterogeneidade humana colocada em cena mimetiza aquela que jornais e revistas do período situavam nos pavilhões da Exposição. A obra repercute a Babel humana vivenciada no recinto, ao fazer convergir os sons do alto-falante, do grupo amador de teatro, de indivíduos oriundos dos mais variados lugares do mundo e de classes sociais diversas, os quais cantam e falam idiomas e dialetos diversos. O mascaramento de parte do grupo desvela a sociedade de aparências que desfilava na Exposição do Centenário, local forjado na justa medida desta sociedade.

Surpresas da Exposição procura realizar modeladamente a função da comédia de costumes, de explicitar as chagas sociais pelo viés do humor para melhor corrigi-las. É fundamental considerarmos esta obra no contexto no qual ela foi elaborada e circulou. O cosmopolitismo intentado pela Exposição do Centenário configurou-se pelo fomento de certas manifestações artísticas que pouco dialogavam com a cultura nacional. Prova cabal disso foi o uso do principal teatro da cidade – o Theatro Municipal do Rio de Janeiro – como reduto sobretudo de óperas escritas em língua estrangeira. No que tangia à Temporada Lírica do Centenário, apresentada no local, apenas *O rei Galaor* (1922), de Araújo Vianna, fora concebida em língua portuguesa. Mesmo a obra escolhida para o evento de inauguração da temporada, *O Guarani*, ópera de Carlos Gomes, verte o romance indianista de José de Alencar aos cânones da grande ópera italiana, idioma no qual ela é cantada.

Lima Barreto invariavelmente grafava acerbos críticas sociais, que fazia publicar na imprensa da cidade. No que tange ao Theatro Municipal, ele considerava que, para além de seus ingressos serem demasiadamente custosos, “só um reduzido número de pessoas entende” os espetáculos ali exibidos (Barreto, 1921). Enquanto a frequência ao Theatro Municipal desempenhava o papel de brasão cultural para aquela sociedade que desejava se equiparar às nações mais modernas do mundo, exemplares teatrais como *Surpresas da Exposição* miravam fatias mais amplas do público. Escritas localmente e encenadas em língua portuguesa, tais obras abriam-se ao escrutínio de estamentos sociais para além da elite que se engalanava para prestigiar a Temporada Lírica Oficial da cidade.

Ademais, *Surpresas da Exposição* compõe o rol de peças que, exibidas ao longo da Exposição do Centenário, serviam ao esforço de se explicitar que a Independência política do país ocorrera também no campo artístico. Não por acaso, teatros como o Carlos Gomes, o Trianon e o São Pedro – no qual oficiava a Companhia Dramática Nacional, mantida pela prefeitura – procuravam exacerbar na imprensa seu esforço de encenar obras nacionais, intento encampado pela imprensa especializada do período. Referindo-se, meses antes, à escolha do ensaiador da Companhia Dramática Nacional, o jornal *A Ribalta* explicita a importância de se contratar um profissional brasileiro, dado que,

tratando-se de uma companhia oficial, destinada a atestar o grau de evidente progresso artístico em que nos encontramos ao se festejarem os primeiros cem anos de vida autônoma, devia ser seu especial escopo formar-se com os elementos principais que tenhamos, muito especialmente nos cargos de maiores responsabilidades (A Comédia [...], 1922, p. 1).

Assim, a exibição de um repertório composto por artistas locais no idioma nacional era um gesto político.

4 Considerações finais

Malgrado classifique *Surpresas da Exposição* como *vaudeville*, Gastão Tojeiro elabora uma comédia de costumes modelar. A análise de uma obra como esta, saída da poeira dos tempos, permite-nos um olhar pelo buraco da fechadura àquela sociedade que, poucas décadas depois de abolir a escravidão e ainda enfrentando percalços políticos, a exemplo do estado de sítio, arvorava-se em ponta-de-lança no grande cortejo mundial.

Pelas lentes desta obra, observamos que os esforços em direção ao cosmopolitismo apenas faziam revelar o provincianismo latente, o falso moralismo e o preconceito racial daquela sociedade que, ao realizar a sua primeira Exposição Universal, se abria ao mundo. Embora não devamos passar ao largo do endosso que a peça faz a mazelas como o preconceito racial, devemos analisá-la no diálogo que ela estabelece com o repertório teatral exibido então. Neste contexto, *Surpresas da Exposição*, em sua aparente despreensão – *O País* resume-a como um “sucesso de gargalhada” (Carlos [...], 1922, p. 2) –, apresenta alternativas mais democráticas de país que aquelas oferecidas pela oficialidade.

Destaque-se, por exemplo, a apropriação que os estamentos sociais médios hospedados no Celebridade Hotel fazem das óperas exibidas no Theatro Municipal, fruindo, sentados no salão, o espetáculo reproduzido pelo alto-falante, o que mimetiza, naquele espaço frequentado por diferentes grupos sociais, a sociabilidade do reduto elitista, ao qual poucos tinham acesso. Neste contexto, destaque-se igualmente a argúcia com que este espetáculo aborda o papel de uma nova mídia como o rádio na vulgarização de espetáculos que antes apenas poderiam ser acessados pela elite social.

Além disso, devido às características internas do gênero sobre o qual se debruça, ao tematizar, no calor da hora, um evento que mobilizava a sociedade carioca, *Surpresas da Exposição* torna o seu público o espelho daquilo que colocava em cena, ironizando-o para com mais propriedade fazê-lo refletir sobre as mazelas das quais ele era partícipe. Naquele contexto de ressaltado tom nacionalista, a obra de Gastão Tojeiro não leva a sério nem mesmo a Exposição do Centenário, incendiada metaforicamente pelo hipócrita Leonidas na tentativa de continuar enganando a mulher, malgrado a falta de patriotismo que, segundo ele próprio, isso representava.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi desenvolvida graças ao fomento do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP/FBN – 2021).

Referências

A COMÉDIA Brasileira. A *Ribalta*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 1, 15 abr. 1922.

A ESPLÊNDIDA homenagem do México cavalheiresco e legendário no primeiro centenário da nossa Independência. A *Exposição de 1922*: órgão da Comissão Organizadora, Rio de Janeiro, n. 6-7, out. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000240-6-0-001571-001100-006285-004402.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

A REABERTURA, hoje, do Carlos Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 277, 24 nov. 1922. *Gazeta Theatral*, Notícias, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/53502991754/10007531-2-0-001645-001330-009144-007392.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Documentos Escritos. Equipe de Documentos do Poder Executivo e Legislativo. *Fundo*: Delegacia Auxiliar de Polícia, 2a: inventário dos documentos textuais, seção Censura Prévia: série Peças Teatrais e série Avulsos. 2. ed. Revisada e atualizada por Sátiro Ferreira Nunes. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2017.

BARRETO, Lima. Megalomania. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 636, 28 ago. 1920. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/1551501450617/10024094-7-0-001566-001030-003133-002059.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BARRETO, Lima. O prefeito e o povo. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 656, 15 jan. 1921. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/1551501450617/10024939-7-0-001592-001018-003185-002037.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BRAGA, Cláudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 403-416.

BRAGA-PINTO, César. From Abolitionism to Blackface: The Vicissitudes of Uncle Tom in Brazil. In: DAVIS, Tracy C.; MIHAYLOVA, Stefka. *Uncle Tom's Cabins: The Transnational History of America's Most Mutable Book*. Michigan: University of Michigan Press, 2018. p. 225-257.

BRAZIL Prepares For Centennial Exposition. [S. l.]: Gaumont Graphic Newsreel, 1922. Disponível em: <https://www.britishpathe.com/asset/173141/>. Acesso em: 12 set. 2023.

CARLOS Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 276, p. 8, 23 nov. 1922a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/5898202148096/10007526-6-0-002272-001813-009087-007251.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CARLOS Gomes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 277, p. 8, 24 nov. 1922b.

CARLOS Gomes – *Surpresas da exposição*, “vaudeville” em tres actos, de Gastão Tojeiro. *O País*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 13.915, 25 nov. 1922. *Artes e Artistas*, Theatro, p. 2.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema na Exposição do Centenário da Independência (1922-1923): considerações sobre um cinejornal estrangeiro. In: AGUIAR, Carolina Amaral de; VALLE-DÁVILA, Ignacio del; RODRIGUES, Danilo Pontes (org.). *Práticas e culturas cinematográficas*. Londrina: LEDI, 2022. p. 205-218. Disponível em: https://www.academia.edu/106518835/O_cinema_na_Exposi%C3%A7%C3%A3o_do_Centen%C3%A1rio_da_Independ%C3%Aancia_1922_1923_considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_um_cinejornal_estrangeiro?uc-sb-sw=29412970. Acesso em: 5 jun. 2024.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema no palco: *O cinematógrafo* (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900. *Vivomatografias: Revista de Estudos Sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*, Buenos Aires, año 6, n. 6, p. 19-51, dic. 2020. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/276>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CHRYSANTHÈME. A música brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 21.096, p. 3, 29 mar. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2379603449605/10008237-2-0-001976-001330-007323-004929.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

CRÔNICA da Exposição. *A Exposição de 1922: órgão da Comissão organizadora*, Rio de Janeiro, n. 3/4, set. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/2649503725534/10000140-6-0-001528-001085-006113-004340.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

D. PICOLINO. A Bela Lucrecia (conto carnavalesco). *Fon Fon!*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 46, 22 fev. 1908. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=1925>. Acesso em: 5 jun. 2024.

EXPOSIÇÃO internacional do centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 230, p. 8, 30 set. 1922a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10007156-2-0-001672-001330-009070-007213.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

EXPOSIÇÃO internacional do centenário. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 213, p. 10, 15 nov. 1922b. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10007470-2-0-001668-001330-009084-007242.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GORBERG, Marissa. Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 89, p. 61-92, jan.-abr. 2022. Disponível em: [https://www.scielo.br/j/rbh/a/3q4k\]SsFj9bhb3j6Nh4LSBD/abstract/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/rbh/a/3q4k]SsFj9bhb3j6Nh4LSBD/abstract/?lang=pt). Acesso em: 29 dez. 2023.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MELLO, Miguel. Aos domingos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 186, p. 1, 13 ago. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/4239907202112/10006813-6-0-002278-001805-009112-007221.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

NO CARLOS Gomes. *O País*, Rio de Janeiro, ano XXXIX, n. 13.906, 16 nov. 1922a. Artes e Artistas, Theatro, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/27545001978701/10011430-2-0-001966-001330-007286-004928.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

NO CARLOS Gomes: a estréia da atriz Corina Silva. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 276, 23 nov. 1922b. *Gazeta Theatral*, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/3238305800549/10007523-6-0-002273-001810-009093-007241.JPG>. Acesso em: 7 jun. 2024.

PEREIRA, Carlos E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RYDELL, Robert W. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SÉRIE “1922 – Hoje, há 100 anos” I – Os Batutas embarcam para Paris, em 29 de janeiro – Uma história de música e de racismo. *Brasília Fotográfica*, [S. l.], 29 jan. 2022. Disponível em: <https://brasiliafotografica.bn.gov.br/?p=22501>. Acesso em: 6 dez. 2023.

TEATROS. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 1045, 23 set. 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/21447006708926/10047914-7-0-001831-001220-003662-002439.JPG>. Acesso em: 5 jun. 2024.

TOJEIRO, Gastão. *Surpresas da Exposição*. 23 nov. 1922. Texto da peça datilografado em português, 1 doc e 110 folhas. 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia. Rio de Janeiro (Arquivo Nacional – AR). BR.AN,RIO.6E. CPR.PTE.400.

“Scenas da secca”, de 1878: o folhetim desaparecido de Rodolfo Teófilo

“Scenas da secca”, from 1878: the Missing Novel by Rodolfo Teófilo

Atilio Bergamini Junior

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Fortaleza | CE | BR | CNPq

atiliobergamini@ufc.br

<http://orcid.org/0000-0003-3613-373X>

Resumo: O ensaio apresenta a hipótese de que Rodolfo Teófilo publicou no jornal *Constituição: Órgão do Partido Conservador* um folhetim anônimo com o título de “Scenas da secca”, do qual sobreviveram partes de três capítulos (III, IV e V) entregues entre 3 de outubro de 1878 e 12 de dezembro de 1878. Capítulos anteriores e posteriores a este período ficaram perdidos junto com os números hoje desaparecidos do jornal. A confirmação da autoria do folhetim se dá por meio de um cotejo com o romance *A fome: cenas da seca do Ceará*, publicado por Teófilo em 1890. A ideia é que o folhetim foi reescrito e adaptado por Teófilo para se tornar um romance em livro, em um gesto de cuidado do autor com a memória da grande seca de 1877-1879, uma das maiores catástrofes humanitárias vividas no Brasil.

Palavras-chave: Rodolfo Teófilo; folhetim; seca de 1877-1879.

Abstract: The essay presents the hypothesis that Rodolfo Teófilo published in the newspaper *Constituição: Órgão do Partido Conservador* an anonymous feuilleton novel with the title “Scenas da secca”. Parts of three chapters (III, IV and V) of the novel were published in the newspaper between October 3, 1878 and December 12, 1878. Chapters published before and after this period were lost along with the now missing issues of the newspaper. The authorship of the feuilleton is confirmed through a comparison with the novel *A fome: cenas da seca do Ceará*, published by Teófilo in 1890. The idea is that the feuilleton was rewritten and adapted by Teófilo to become a novel in book form, a gesture of care by the author towards the memory of the great drought of 1877-1879, one of the greatest humanitarian catastrophes experienced in Brazil.

Keywords: Rodolfo Teófilo; feuilleton; great drought.



Em 1890, Rodolfo Teófilo publicou o romance *A fome: cenas da seca do Ceará* (na primeira edição, *A fome: scenas da secca do Ceará*), obra que narra a migração da família Freitas do sertão do Ceará para Fortaleza, durante a grande seca de 1877-1879, e as providências tomadas por ela para sobreviver ao trabalho forçado, à corrupção de comissários do governo, à epidemia de varíola e à fome¹. Protagonizada por Manuel de Freitas, a obra desenvolve a aproximação amorosa entre sua filha, Carolina, e Edmundo, órfão que pôde estudar a duras penas. Carolina e Edmundo cresceram juntos, ficaram anos sem se ver, e se reaproximam em Fortaleza durante a seca. Enquanto isso, o comissário do governo, Simeão de Arruda, tenta tomar Carolina como sua amante, e, para isso, engana Edmundo, enviando-o para trabalhos mortais na extração da borracha na Amazônia. Josepha, esposa de Manuel, dialoga com ele ao longo da narrativa a respeito de medos e de esperanças que vai elaborando em meio ao colapso das redes de solidariedade populares ocasionado pela efetivação do dinheiro como mediação universal.

O romance de Teófilo sobre a grande seca – uma das mais catastróficas crises humanitárias já ocorridas no Brasil, vitimando, no então chamado Norte, quase 5% da população do país na época (Campos, 2014) – foi publicado depois do romance de José do Patrocínio, que esteve no Ceará, passando por Alagoas e Pernambuco, entre maio e setembro de 1878. Durante seu trajeto, Patrocínio enviou aos periódicos *O Besouro* e *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, fotografias e reportagens a respeito da seca. No ano seguinte, já de volta ao Rio, entregou nos folhetins da *Gazeta de Notícias*, entre 29 de junho e 10 de dezembro de 1879, o romance *Os retirantes*, sem demora enfeitado em livro de grande circulação, a julgar pelos anúncios de livreiros publicados nos jornais da época. Assim, a grande seca foi a princípio representada em duas obras literárias – já que *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, é de 1903 –, sendo a de Rodolfo Teófilo tardia e devedora da obra de Patrocínio. Este é, em resumo, o modo mais recorrente de apresentar os livros de Teófilo e Patrocínio. Contudo, ele precisa ser revisado à luz das fontes apresentadas ao longo do presente ensaio.

As próximas páginas vão demonstrar que Teófilo publicou ou iniciou a publicação presumivelmente em setembro de 1878 de um folhetim intitulado “Scenas da secca” no jornal de Fortaleza *Constituição: Órgão do Partido Conservador* – ou ainda do “partido Conservador adiantado”. Sobraram entre os exemplares remanescentes do periódico nos arquivos brasileiros fragmentos deste folhetim, recuperados entre alguns dos números dados ao público entre 3 de outubro e 12 de dezembro de 1878, sempre sem assinatura, razão pela qual podem ter passado despercebidos pelos estudos a respeito da literatura e da trajetória de Teófilo. A comparação entre o romance de 1890 e o que resta do folhetim de 1878, todavia, não deixa dúvidas de que Teófilo concluiu em livro doze anos depois a reescrita do texto inicialmente publicado no jornal, em 1878.

Chegaram até a atualidade números esparsos do jornal *Constituição: Órgão do Partido Conservador* e as informações a respeito dele são tão esparsas quanto sua sobrevivência material. No *Catálogo dos jornais de grande e pequeno formato publicados no Ceará*, da tipografia Minerva, publicado em 1904, consta que o periódico começou a circular em 24 de setembro de 1863, semanalmente, e, a partir de seu segundo ano, diariamente. O *Catálogo* acrescenta que *Constituição* encerrou suas atividades dois dias depois da Proclamação da República. O principal redator do órgão foi Justiniano de Serpa, responsável por dar forma jornalística às

¹ Este artigo faz parte de pesquisa apoiada pelo CNPq, com bolsa de produtividade em pesquisa.

ideias do “partido conservador adiantado”, abolicionista, em oposição às ideias de outras frações do partido conservador apresentadas em Fortaleza sobretudo pelo periódico *Pedro II*.

A coleção mais completa que encontrei dos exemplares de *Constituição: Órgão do Partido Conservador* é a reproduzida na Hemeroteca Nacional Digital, que reúne as digitalizações realizadas por várias outras bibliotecas. Entre estes números esparsos remanescentes aparece um romance-folhetim publicado a partir do final de 1878 com o título “Scenas da secca”. O título dele é parecido com “Scenas da secca de 1845”, folhetim coetâneo que Araripe Jr. publicava em *O Vulgarizador*, periódico que circulava na Côrte. Todavia, não há dúvidas de que se trata de dois folhetins completamente distintos. Em *O Vulgarizador*, o tema é a seca de 1845, de grande impacto, mas tida pela narrativa como coisa do passado; já no *Constituição*, o tema é a seca de 1877-1879, que ainda estava em andamento.

Outros jornais do período não trazem qualquer referência a respeito da autoria de “Scenas da secca”, o que não deixa de ser estranho, já que geralmente comentavam e até mesmo reproduziam os textos uns dos outros. Porém, se não foi possível encontrar ecos do folhetim do *Constituição* e de seu autor em outros periódicos, tais ecos são abundantes no livro de Rodolfo Teófilo publicado doze anos depois. As personagens são as mesmas; o foco narrativo é similar; o enredo é idêntico e subenredos coincidem; metáforas se repetem; enfim, trechos inteiros do folhetim de 1878 reaparecem em *A fome: cenas da secca*, publicado em 1890.

Justiniano de Serpa, que redigia o *Constituição* quando da publicação do folhetim, e Rodolfo Teófilo entrecruzariam suas trajetórias em diversos momentos, seja nas intervenções abolicionistas na Fortaleza do final dos anos 1870 e início dos anos 1880, de que ambos, cada qual a seu modo, participaram, seja na atuação no Clube Literário ou em periódicos como *A Quinzena* (1887-1888) (Neto, 1999; Souza, 2016). Neste último, Teófilo publicou o conto “O lazareto”, que, assim como o folhetim de que estamos tratando, foi retrabalhado e incorporado ao romance *A fome*. Por estas razões, embora Justiniano de Serpa – que em 1920 seria eleito presidente da província do Ceará – fosse, na quadra da publicação do folhetim, conservador “adiantado” e Rodolfo Teófilo tenha, salvo melhor juízo, estado sempre próximo das ideias liberais – o que não impediu críticas a práticas do partido quando no poder, que Teófilo veiculou também em *A fome* –, não é de se estranhar que ele tenha publicado seu folhetim no órgão conservador adiantado.

Nas próximas páginas, tabelas comparativas permitirão o cotejo com atenção filológica de parte dos capítulos do folhetim “Scenas da secca” que encontrei nos números sobreviventes do *Constituição* de 1878 com capítulos do livro de 1890. Do cotejo de alguns trechos selecionados, já que um cotejo mais abrangente exige uma futura edição crítica do romance, segue a hipótese de que *A fome* teve uma primeira versão em folhetim, publicada no todo ou em parte em *Constituição: Órgão do Partido Conservador*, no segundo semestre de 1878 e talvez no início de 1879, sob o título “Scenas da secca”.

A Tabela 1 oferece uma visão geral dos números de *Constituição* em que o folhetim foi publicado. Na coluna da direita, fiz uma listagem bastante panorâmica dos capítulos do livro em que trechos do folhetim reaparecem, seja tal e qual estavam no folhetim, seja com transformações, ora mais agudas, ora pouco incisivas. Em negrito, na tabela, estão listados os capítulos do folhetim; em itálico listei um conjunto de “Bilhetes amorosos” que um rapaz envia para sua amada. Não foi possível estabelecer se os bilhetes fazem parte do folhetim ou se eram uma publicação intercalada. Todavia, folhetim e bilhetes parecem ter a mesma autoria.

Duas questões precisam ser pontuadas para melhor compreensão da tabela: a primeira indica que Teófilo repetiu, no livro, parte da ordenação dos capítulos do folhetim, ou seja, grosso modo, ao capítulo III do folhetim corresponde o capítulo III da terceira parte do livro e assim sucessivamente. Esta é, sem dúvida, mais uma prova para que seja atribuída a Teófilo a autoria do folhetim. De fato, a análise da tabela sugere que o folhetim foi recomposto sobretudo para se tornar a terceira e última parte do romance, intitulada “Misérias”, de fatura considerada pela fortuna crítica do autor mais romântica do que a das outras duas partes, ainda que alguns trechos saídos anteriormente no jornal tenham sido encaixados em outros momentos da trama do livro, nas partes I, “Êxodo”, e, em menor medida, na parte II, “A casa negreira”. Isso ajuda a explicar a conclusão à qual chegaram diversos estudos a respeito de *A fome*, a indicar na narrativa uma copresença de modos realistas e naturalistas com modos românticos (Almeida, 2007; Pinheiro, 2011). Afinal, a terceira parte do romance teria, na verdade, sido planejada e em boa parte escrita em 1878 como um folhetim adequadamente romântico e melodramático.

A segunda questão matiza a primeira: ainda que Teófilo tenha seguido, ao montar a terceira parte do livro, o plano do folhetim, ele se valeu do folhetim para compor diversas outras passagens do livro. De fato, é possível encontrar parágrafos e frases do folhetim desde o início da parte I do livro, como também fica indicado na tabela.

Tabela 1 – Descrição dos folhetins que constam nos números conservados de *Constituição: Órgão do Partido Conservador* de 1878

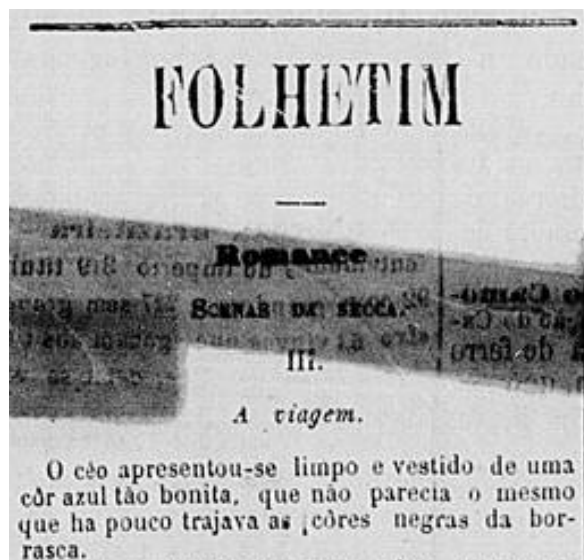
Data e número do periódico	Títulos e informações da publicação do folhetim em <i>Constituição</i>	Capítulos e partes correspondentes em <i>A fome</i>
03/10/78 n. 75	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ III. A viagem	Capítulo VIII, parte I
10/10/78 n. 76	FOLHETIM/ Sexto bilhete amoroso/ Minha joven Josepha	
13/10/78 n. 77	FOLHETIM/ Sétimo bilhete amoroso/ Minha joven Josepha	
17/10/78 n. 78	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ III. A viagem (cont.)	Capítulo VIII, parte I
Faltam os n. 79 até 82	-	-
n. 83	Não traz folhetim	-
10/11/78 n. 84	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ O commissario. IV	Capítulos I, III, IV e V, parte III
14/11/78 n. 85	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ A feiticeira. V	Capítulo IV, parte III
17/11/78 n. 86	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ A feiticeira. V (cont.)	Capítulo V, parte III
n. 87	Não traz folhetim	-
24/11/78 n. 88	FOLHETIM/ Romance/ A feiticeira. V (cont.)	Capítulo V, parte III
Faltam os n. 89 e 90	-	-
n. 91	Não traz folhetim	-

08/12/78 n. 92	FOLHETIM/ Romance/ A feiticeira. V (cont.)	Capítulo V, parte III
12/12/78 n. 93	FOLHETIM/ Romance/ Scenas da secca/ A emigração. VI	Capítulo VI, parte III
n. 94 a 97	Não trazem folhetim	-
Faltam todos os demais n. de 1878 e 1879	-	-

Fonte: Elaboração do autor.

A primeira entrada do folhetim que sobreviveu, mesmo que entrecortada, à crítica das traças, é a do capítulo III, “A viagem”, que saiu em 3 de outubro de 1878. Como era praxe na imprensa da época, o folhetim ocupava o rodapé da primeira página do jornal. Para apresentá-lo, além da palavra “FOLHETIM”, em caixa alta, chamando bastante atenção, vinha, abaixo, em negrito, a palavra “Romance”, seguida do título “Scenas da secca”, e, a seguir, o número e o título do capítulo. Em nenhuma das entregas remanescentes do folhetim consta assinatura do autor.

Figura 1—Aspecto da primeira página do jornal *Constituição*, com o folhetim anônimo



Fonte: Scenas (1878a).

O fato de a noção de romance aparecer na página como que modalizando a ideia de folhetim tem relativa importância para definirmos a autoria deste último. No livro de 1890, a crítica aos romances “livres” oferecidos a Carolina pelo vilão da história, Simeão, dá a ver uma concepção de literatura como, por assim dizer, entretenimento didático. No folhetim, há – e isto será tratado com mais desenvolvimento adiante neste ensaio – forte crítica aos enredos do escritor francês Paul de Kock, que, quando da publicação do livro de Teófilo, já não era o fenômeno editorial que tinha sido nas décadas anteriores (Abreu, 2008; Meyer, 1997). De todo o modo, permaneceu sendo, tanto em 1878, quando saiu o folhetim, quanto em 1890, quando saiu o livro, um dos romancistas mais lidos no Brasil. Um dos primeiros folhetins publicados, ainda em 1839, no *Jornal do Commercio*, era assinado por Paul de Kock e intitulado *Edmundo*

e sua prima. Talvez não seja coincidência que o mocinho da trama de Teófilo se chame justamente Edmundo: não por homenagem a Paul de Kock, mas como forma de criticá-lo – e, provavelmente, criticá-lo por meio de trejeitos formais colhidos em Alexandre Dumas e no seu Edmond de *O conde de Monte Cristo*.

Assim, a palavra “romance” especifica a função do folhetim, que, no *Constituição* era espaço não fixo, sendo por vezes tomado por artigos de fundo. Ao assinalar o gênero de “Scenas da secca”, o jornal chamava atenção sobre aquele espaço tipográfico, pois o romance foi um dos gêneros mais lidos, em jornais, revistas, opúsculos e livros, ao longo da segunda metade do século XIX. A palavra com certeza chamava atenção de quem lia. Teófilo sabia disso, o que fez com que tenha procurado antecipar e deslocar certas premissas da leitura do gênero. Portanto, o uso da palavra “romance” no emblema de apresentação do folhetim o insere em uma disputa para a definição do destino do gênero nos impressos da época: “Scenas da secca” se pretendia mais romance do que folhetim, contrapondo-se ao modo como Paul de Kock e outros folhetinistas encenavam a degradação social. Um romance tinha o papel não apenas de dar a ver a degradação, mas também de indicar aqueles que supostamente seriam os melhores caminhos individuais e sociais para resolvê-la.

No capítulo III de “Scenas da secca”, “A viagem”, o primeiro dos capítulos do folhetim ainda preservados, o protagonista da narrativa, Freitas, tenta encontrar uma solução para a falta de água no seu entorno. Sua esposa Josepha teme que ela, a filha Carolina, e os outros três filhos morram de sede. Freitas encontra uma floresta de xiquexiques, que colhe com técnica adequada e fatia bem fino, para assar. Dessa forma, mata a sede e a fome da família.

Esta é a ação e estes são os personagens presentes no capítulo, ainda que diversos trechos estejam mutilados e ilegíveis. Fica saliente nele uma perspectiva narrativa que conhece o manejo popular das plantas, com detalhes precisos a respeito da escolha e da preparação dos xiquexiques mais adequados para o fim de matar a sede e a fome. A ação, o nome das personagens e a perspectiva narrativa são muito similares ou idênticos às do romance *A fome*. Também nele, as personagens são, inicialmente, o fazendeiro Freitas, sua esposa Josepha, sua filha mais velha, Carolina, e crianças pequenas, não nomeadas, sendo uma delas de colo. Contudo, no livro as crianças são quatro. No folhetim, três.

Posto que a primeira página do número do periódico publicado em 3 de outubro resta bastante danificada, não é possível visualizar o número da publicação, estampado no alto à direita. Ainda assim, o jornal anunciava-se, naquele momento, como bissemanal; e, com base nas datas dos números em que o folhetim foi sendo entregue posteriormente, é possível inferir que, àquela altura de 1878, o periódico era bissemanal, ainda que eventualmente saísse apenas uma vez por semana, o que contraria em parte a descrição feita pelo *Catálogo dos jornais de grande e pequeno formato publicados no Ceará*.

O folhetim foi publicado de modo intercalado com bilhetes amorosos de um homem apaixonado – por suposto, o próprio Freitas – para Josepha. Nos bilhetes, o homem reflete sobre a seca e as riquezas naturais do país e do sertão. Essa estrutura se assemelha aos contos de história natural que Teófilo publicaria em 1887 em *A Quinzena* e, em seguida, em livro de grande circulação em escolas de todo o país ao longo de muitos anos, *Sciencias naturaes em contos*. Tanto nos contos de *A Quinzena* como nos contos de *Sciencias naturaes*, o narrador e protagonista conversa com sua esposa a respeito de assuntos da ciência. Com isso, mesmo que as cartas não sejam parte do romance de folhetim que saía intercalado com elas – dúvida que talvez seja resolvida em futuras pesquisas –, muito provavelmente, por serem tão parecidas

com os contos que viriam à luz depois, foram também escritas por Rodolfo Teófilo. Por essa razão aparecem na Tabela 1, o que acaba por sugerir a hipótese de que Teófilo era o responsável pelo espaço do folhetim do *Constituição* naquele período.

Após dois números do jornal dedicados aos bilhetes amorosos, em 17 de outubro o capítulo III de “Scenas da secca” teve continuidade. As personagens são as mesmas e a ação continua depois que a família comeu as fatias de xiquexique assadas. Freitas faz expedições para conseguir comida para a esposa e os filhos. De repente, escuta gemidos. Segue-se o trecho do folhetim de 1878, que cito em extensão no lado esquerdo do quadro abaixo. À direita, para facilitar o cotejo, o trecho correlato no romance de 1890, conforme consta na primeira edição. Teófilo ainda faria uma revisão, em 1922, para a segunda edição de *A fome*, que serviu como base para as outras duas: a coordenada por Otacílio Colares em 1979, pela José Olímpio; e a publicada pela Tordesilhas em 2011.

Tabela 2 – Excertos do folhetim e do romance

“Scenas da secca” (1878), capítulo III	<i>A fome: cenas da seca</i> (1890), capítulo VIII, parte I
<p>Deitada sobre uma pedra estava uma mulher já bastante velha, tinha os membros estendidos e imóveis pelo cansaço e pela inanição. Mal lhe chegavam as forças para soltar um rouco gemido quando o agudo bico dos urubus que a devoravam mergulhava-se-lhe nos olhos. Os urubus famintos a rodej[avam], depois de terem lhe furado os olhos, [ilegível] desesperados pela fome abriam-lhe [ilegível] e devoravam-lhe os intestinos.</p> <p>Infeliz creatura assistia qual Prometheu as lentas agonias de uma morte repassada das maiores angustias, sem poder estender o braço, que tocado da inanição conservava-se estendido e imóvel.</p> <p>Quem poderá imaginar o supplicio atroz d’aquella desgraçada, quando ca[hiu] e viu-se cercada de esfaimados urubus!</p> <p>Quanta afflicção quando via que os seus gritos pedindo socorro morriam na solidão d’aquelle deserto e ninguém lhe respondia!</p> <p>Que dor ao receber n[os] supplicantes olhos fitos no céu as bicaradas agudas d’aquellas aves maldictas!</p> <p>Não pode haver maior tortura!</p> <p>Aquella infeliz já no fim de uma existencia, quem sabe se feliz ou malfadada, arrastava-se alquebrada ao peso dos annos e enfraquecida pelas contrariedades e pela miseria [ilegível] procurando augmentar mais um pouco o tempo de sua perigrinação neste mundo [ilegível] Mal sabia ella que antes de chegar a seu destino [ilegível] fulminada pelo raio exterminador da fome [ilegível] [entra]nhas ainda quentes seriam [r]as[ilegível] por famintos corvos.</p>	<p>[Freitas] [s]eguia caminho da fonte, quando, ao passar pela ribanceira de um riacho sêcco, ouviu alguns gemidos. Parou e pensou logo em alguma nova desgraça. Os gemidos se repetiam; tomando o rumo de onde elles lhe pareciam vir, Freitas caminhou. Não foi preciso andar muito para ser espectador de uma scena terrivel. Um grande lagedo estirado ao rez do chão, guardado por um grupo de angicos desfolhados, servia de palco a um drama da fome. Deitada sobre a pedra, na postura de crucificada, uma mulher tão magra como uma mumia, era devorada ainda viva pelos urubús. Banquete horrível! Como o Prometheu da mythologia, immovel e sem acção, ella sente rasgarem-lhe as entranhas as garras e os bicos acerados das aves malditas! Vivia ainda quando gulosos urubús, que das alturas devassavam a terra procurando repasto á fome, vêem-na e descem sobre ella.</p> <p>O crocitar tetrico das aves disputando o melhor quinhão da presa, seu passo lento e grave, e a vestidura negra, como os convivas de um prestito fúnebre, aterram a desgraçada, sem forças para reagir, mas ainda com consciencia para temer e sentir; e como o unico e derradeiro esforço da vontade, que se aniquila, ella lança um olhar supplice para o céu, um olhar cuja luz vacilante reflectem duas lágrimas que tremem entre as pálpebras mal cerradas.</p> <p>Os urubus crocitando sempre, alternando o canto pavoroso com pios agudos e longos, aproximam-se da victima e o banquete começa. Os bicos compridos e aguçados rasgam o ventre e puxam o intestino que se desenrola á mercê da gula das aves. As visceras são arrancadas do tronco e devoradas com gula famelica! Os mais fracos receiam disputar aos companheiros um pedaço de intestino, e, covardes, cercam a cabeça da victima e lhe vasam os olhos ás bicadas! Ella vivia ainda; suas pupilas se fitavam no azul do céu, quando a luz se apaga de repente e nas agonias de dôr tão cruciante sente que a vida foge com as ultimas ondas da do dia que para sempre desaparece de seus olhos.</p>

Fonte: Scenas (1878b, p. 1) e Theophilo (1890, p. 73-74).

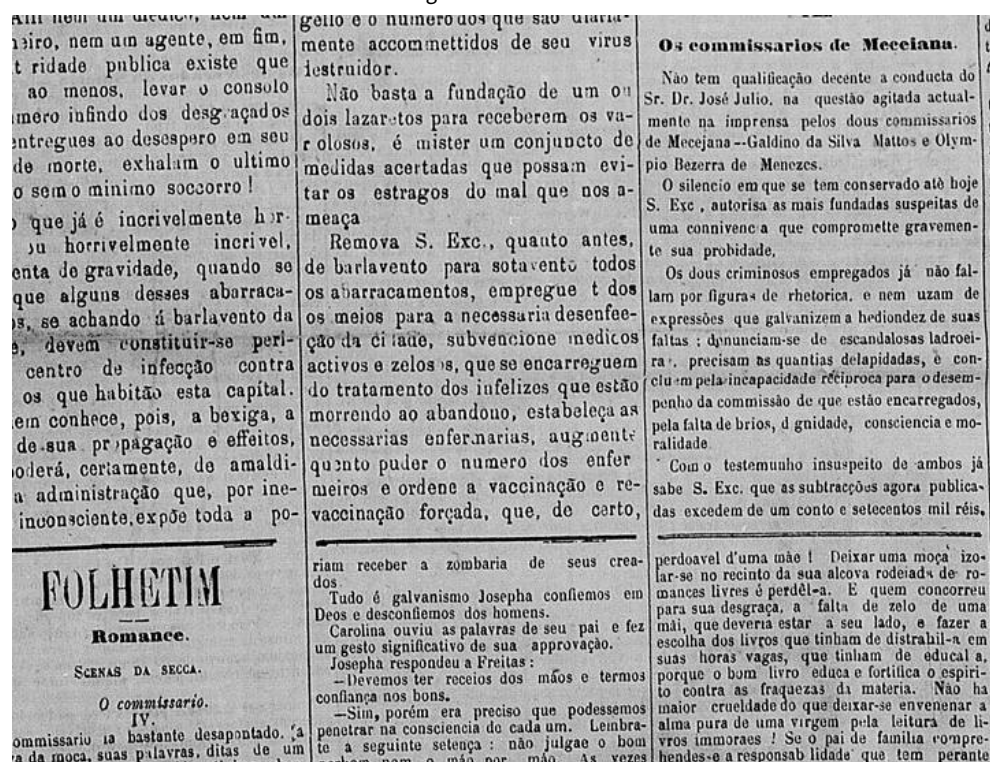
O foco narrativo de ambos os trechos se apoia em Freitas, que observa o ataque dos urubus e reflete a respeito do que vê. No romance, a ideia que já estruturava o folhetim, de um teatro da fome, com cenas das quais Freitas é uma espécie de *raisonneur*, aparece mais incorporada ao ser do protagonista. O folhetim e o romance trazem a alusão a Prometeu, comum no jornalismo do século XIX, reforçando ambos a imobilidade da mulher já bastante idosa ou simplesmente mulher (na segunda versão) supliciada pelos urubus e pela fome. Ocorre ainda uma correspondência vocabular bastante específica, quando, por exemplo, os dois trechos usam “aves malditas” como expressão sinônima para “urubus”. O ambiente metafórico correspondente nas duas passagens, em torno da imagem de Prometeu e dos urubus, é outra evidência que sustenta a hipótese de uma reescrita do primeiro no segundo trecho. Além de tudo, Teófilo reorganizou sua ideia de ficção em torno de uma concepção de prosa de ficção relacionada com o teatro – as cenas, o espetáculo – como melhor modo de construir memória do drama da seca dos mil dias. No folhetim, antes de chegar ao lugar onde a velha senhora agoniza, Freitas diz para si mesmo, enquanto escuta gemidos: “Estarei condenado a ser testemunha das mais pungentes cenas de miséria! Bem, assistirei a tudo” (Scenas, 1878b, p. 1). No romance, ele se torna “espectador de uma cena terrível”. Esta posição de Freitas – espectador das cenas da seca – fundamenta o plano ficcional de ambos os trechos.

Haveria ainda inúmeros outros elementos coincidentes entre os trechos, mas a comparação entre estes elementos leva sempre para a mesma hipótese, de que um mesmo autor escreveu ambos os trechos.

Infelizmente, perderam-se os números 79, 80, 81, 82 e 83 do periódico, quando provavelmente saíram novas entregas do romance.

A entrega do dia 10 de novembro de 1878, todavia, apresenta uma característica que enlaça o folhetim ao jornal no qual foi publicado, mostrando certo diálogo entre decisões estéticas e decisões editoriais. A Figura 2, a seguir, mostra que, enquanto o jornal dedicava a primeira página para criticar dois comissários do governo na Messejana por serem corruptos em relação à distribuição de alimentos e recursos, e lenientes em relação ao sofrimento causado pela epidemia de varíola, o folhetim, logo abaixo, trazia o personagem comissário, que reaparece no romance como o grande vilão da trama.

Figura 2 – Recorte do jornal *Constituição* de 10 de novembro de 1878, com ênfase na concomitância da crítica aos comissários da seca nos artigos de fundo e no folhetim



Fonte: Scenas (1878c, p. 1).

Trabalhos a respeito de *A fome* e da trajetória de Teófilo salientam, com razão, que Teófilo colheu dos jornais episódios do romance (Neto, 1999; Neves, 2007), mas o que temos nesta página é um procedimento criativo um tanto diferente: não é que os jornais publica-
vam histórias que, em seguida, o folhetinista utilizava na sua composição. A Figura 2 sugere
antes que o folhetim e os jornais produziram ao mesmo tempo narrativas de crítica à inação
governamental para socorrer a população da fome e da varíola. Se em 1890, ao finalizar *A
fome*, Teófilo retomou, como tudo indica, suas produções anteriores, ele retomou textos escri-
tos ao mesmo tempo em que os artigos de fundo jornalísticos sobre a fome eram escritos.
Dessa maneira, Teófilo estava criando – e não reproduzindo ou recriando – modos narrativos
de analisar a seca como processo social, político e econômico.

A Figura 2 faz um recorte da primeira página do *Constituição* de 17 de outubro de 1878.
O recorte torna visível a copresença da crítica aos comissários no artigo de fundo, no alto e à
direita na imagem, e a crítica ao comissário Simeão, espécie de vilão do enredo, no folhetim, à
esquerda, embaixo. Desse modo, Teófilo participava de uma experiência corriqueira no Brasil
do século XIX, em que escritores montavam suas narrativas para que dialogassem com projetos
jornalísticos e editoriais. Com isso, folhetins, não raro, podem ser lidos como partes do discurso
do jornal no qual saíram publicados. O deslocamento do folhetim para o livro como que apaga
a gênese prosaica do plano folhetinesco, mas não apaga diversas semelhanças entre ambos.

No capítulo do folhetim em que o comissário é apresentado, há uma reflexão do nar-
rador a respeito do perigo que o gênero literário romance representa para a formação das
mulheres. “É o romance livre o inimigo mais pernicioso que pôde ter uma mulher” (Scenas,
1878c, p. 1). O comissário pensa em dar um romance de Paul de Kock para Carolina. Ainda que

a crítica aos romances seja um lugar comum nos folhetins e textos jornalísticos da época – e de antes –, Teófilo procurou atentar para a transformação nas leituras do gênero no Brasil. Ao passo que, no folhetim, o criticado é Paul de Kock, no romance a crítica é feita a um livro de 1877, *Mulher forte*, do Monsenhor Landriot, série de conferências para estimular a caridade nas mulheres. Porém, o romance de época em geral recebe críticas de Freitas e de Edmundo. A respeito do volume oferecido pelo comissário para Carolina, Edmundo afirma:

Realista, por certo, uma fotografia de costumes e atos reprovados. A história de um homem vicioso ou de uma mulher depravada. Estudos psicológicos, que devem ser lidos por espíritos cultos e amadurecidos. Esses comissários são audezes!... (Teófilo, 2011, p. 180).

Quatro dias depois da crítica ao comissário, o folhetim apresenta nova personagem, a feiticeira Quitéria do Cabo, também central no romance. Tanto no romance quanto no folhetim, o comissário Simeão de Arruda oferece benefícios para a família Freitas, como estratégia para conquistar Carolina como sua amante. O vilão escolhe Quitéria do Cabo, “a feiticeira”, como sua auxiliar. Seguem na Tabela 3 os trechos do folhetim e do romance em que Quitéria é descrita pelos narradores.

Tabela 3 – Excertos do folhetim e do romance

“Scenas da secca” (1878)	<i>A fome: cenas da seca</i> (1890), capítulo IV, parte III
<p>A escolhida do commissario era conhecida por Quiteria do cabo, por ter sido vivandeira vinte annos de um cabo do exercito.</p> <p>O povo a apelidara de feiticeira porque metia-se a adivinhar, a tirar feitiço, a benzer erysepelas, a curar osso rendido, coser carnes quebradas, levantar espinhelas cahidas e outras muitas bruxarias desta ordem.</p> <p>Gozava grande conceito entre os seus apreciadores e merecia a confiança de seus inúmeros fregueses que a reputavam como distincta curandeira.</p> <p>Os vizinhos a respeitavam muito temendo cahir em seu desagrado. Diziam em segredo alguns, que ella tinha pacto com o diabo, muitos que a tinham visto, a meia noite conversando em uma enrusilhada de caminhos com o demonio, que apparecia na figura de um caxorro preto.</p>	<p>Simeão de Arruda pensava que o coronel ficaria muito satisfeito com a cambraia offerecida a Carolina. Elle contava triumphar, vencer todos os obstaculos que difficultassem a prostituição da filha de Freitas. Entretanto precisava de um auxiliar e lembrou-se de uma feiticeira sua conhecida. Era a Quiteria do Cabo, e chamavam-na assim por ter sido muitos annos vivandeira em companhia de um cabo do exercito. O povo a appellidava de feiticeira, porque ella se mettia á adivinha, a tirar feitiço, benzer erisipelas, curar osso rendido, coser carnes quebradas, sarar feridas de garganta, levantar espinhelas cahidas e outras bruxarias. Era grande a clinica: os seus freguezes consideravam-na optima curandeira e temiam seus maleficios. Os vizinhos respeitavam-na, temendo cahir em seu desagrado. Em segredo diziam que Quiteria tinha pacto com o diabo, com quem conversava todos os annos, na vespera de S. João, em uma encruzilhada á hora da meia noite.</p>

Fonte: Scenas (1878d, p. 1) e Theophilo (1890, p. 231-232).

A Tabela 3 evidencia duas versões de uma mesma descrição da personagem Quitéria, a feiticeira, que foi vivandeira de um cabo etc. Para além disso, ocorrem diversas frases semelhantes ou mesmo idênticas. No folhetim: “Os vizinhos a respeitavam muito temendo cahir em seu desagrado”. No romance: “Os vizinhos respeitavam-na, temendo cahir em seu desagrado”. Todo o plano de ambas as descrições coincide, inclusive em boa parte da lista de males curados por Quitéria. As correlações restam reforçadas na Tabela 4, abaixo.

Tabela 4 – Excertos do folhetim e do romance

“Scenas da secca” (1878)	<i>A fome: cenas da seca</i> (1890), capítulo V, parte III
<p>Um novo persona que o leitor ainda não conhece, tinha apparcido. Era Edmundo da Silveira. Moço de vinte e cinco annos de idade, dotado de intelligencia fertil e caracter sizudo. Orphão ainda em mui tenra idade passou a receber os cuidados e educação de um padre, seu tio paterno. Depois de concluir as primeiras letras foi mandado por seu tio para a capital para estudar os preparatorios em um collegio. Distinguu-se por sua applicação e gosto pelas letras e trez annos depois prestava exames de algumas linguas e ciências. Estava portanto habilitado a seguir um curso superior, e pretendia ir matricular-se em Pernambuco na academia de direito. Passavam-lhe pela imaginação os sonhos mais rizonhos sobre o seu futuro, já presentia novos triumphos nas luctas da sciencia, quando uma carta de seu tio, a quem tinha sujeitado a approvação de sua revolução, veio acabar de uma vez com todas as suas aspirações. O velho padre entendia que o homem deve seguir o caminho mais curto a chegar a realidade da vida, que a profissão que mais podia servir ao sobrinho era a de padre. Mostrou-lhe o interesse pelo lado pecuniario, e concluiu dizendo-lhe formalmente que para seguir outro qualquer curso não concorreria com um real.</p>	<p>Edmundo tinha vinte e cinco annos, era intelligente e de bom caracter. Não foram estes dotes que desagradaram a Arruda, mas a regularidade de suas feições. Seus olhos, barba e cabellos, de um negro côr de jucá, assentavam admiravelmente sobre seu rosto de um moreno de jambo. Sua fronte espaçosa e varonil limitava-se por uma cabeça achatada, perfeitamente cearense. Edmundo ficára órphão muito creança e muito pobre. Um seu tio padre encarregou-se de sua educação e mandou-o para o seminario da Fortaleza. Silveira aproveitou bem o tempo e a intelligência. Em tres annos havia concluido os preparatórios exigidos para matricula nas faculdades do imperio. Estava preparado para entrar em qualquer curso superior. Queria ser bacharel em sciencias juridicas e sociaes; padre, nunca. Resolvido a cursar a faculdade de direito do Recife dirigiu-se ao tio communicando-lhe sua resolução e pedindo-lhe authorisação e meios para leva-la a effeito. O velho padre pensava de modo diverso, não admittia vocações. Para elle tanto fazia ser clerigo como soldado, alfaiate como medico, a questão capital era ganhar dinheiro. Procurava o caminho mais curto e a inclinação era letra morta no curso da vida.</p>

Fonte: Scenas (1878e, p. 1) e Theophilo (1890, p. 237-238).

Nesses dois trechos, até mesmo as modificações feitas pelo autor permitem ver, em simples leitura cotejada, que houve um processo de reescrita. Novamente, as personagens são as mesmas (Edmundo, o tio padre) e a situação é a mesma (o narrador relata os anos de formação de Edmundo, par romântico de Carolina, ameaçado pela corrupção do comissário). Também a forma em ambos, o folhetim e o romance, é similar, na medida em que as narrativas necessitam de um personagem para quem o dinheiro não é o principal móvel da vida, ao contrário do comissário.

Seria redundante listar mais evidências que comprovem a hipótese sustentada neste ensaio. Juntar, ao cotejo já feito, o cotejo dos números de folhetim entregues em 24 de novembro, 8 de dezembro e 12 de dezembro de 1878, os últimos que encontramos nos arquivos consultados, nada acrescenta de novo no que concerne à nossa proposição. Com o que ficou apresentado, resta comprovado que *A fome* de Rodolfo Teófilo, o romance de 1890, teve primeira versão em folhetim, provavelmente incompleta, publicada ao longo do segundo semestre de 1878, e, talvez, até o início de 1879. É possível que o folhetim tenha restado inacabado, mas não há espaço para dúvida que Teófilo decidiu retomar o folhetim dando a ele forma de livro mais de uma década depois, o que ressalta o compromisso do autor com a memória da terrível catástrofe humanitária que foi a grande seca.

Do que foi dito, fica enfatizado que, para leituras futuras do romance de Teófilo, é preciso matizar a ideia corrente de que a seca e o jornalismo vieram antes da escrita literária, que teria meramente reproduzido os fatos. A escrita de Teófilo foi também produzida ao mesmo tempo em que o jornalismo apresentava a seca. Ou seja, é uma escrita que participa dos processos que às vezes parece meramente descrever. Assim, o romance de 1890 é ao mesmo tempo uma memória da seca e um compilado de trechos escritos no calor da hora. Ficou também bastante evidente que a história da literatura feita a partir da periodização assentada nas histórias positivistas do final do século XIX acrescenta camadas de mistificação que dificultam

a compreensão de obras como *A fome*, cuja composição se alonga por mais de um período: o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo. Com isso, a pesquisa em fontes primárias sinaliza, uma vez mais, seu lugar de máximo interesse no momento em que os estudos literários se voltam ao passado, aos cânones e aos esquecidos, para reavaliá-los. Este ponto leva a uma ponderação necessária quanto às elaborações históricas abstratas, que colocam autores dos centros do capitalismo sempre como aqueles que produzem as novas formas, depois utilizadas para pensar os conteúdos da periferia. Por fim, *A fome*, à luz das novidades aqui trazidas, precisa ser relido e reeditado. Relido a contrapelo e como literatura repleta de estratégias folhetinescas, revela-se um livro, assim como também o conjunto da obra de Teófilo, precioso para estes tempos em que a expansão do capitalismo produz, como produziu durante a grande seca, repetidos colapsos ambientais.

Referências

- ABREU, M. *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.
- ALMEIDA, G. M. de A. *A fome: um romance do Naturalismo?* 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3441#:~:text=Obra%20publicada%20em%201890%2C%20introdutora,ocorrida%20entre%201877%20a%201879>. Acesso em: 21 maio 2024.
- CAMPOS, J. N. B. Secas e políticas públicas no semiárido: ideias, pensadores e períodos. *Estudos Avançados*, v. 28, n. 82, p. 65-88, out./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000300005>.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NETO, L. *O poder e a peste*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 1999.
- NEVES, F. de C. A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará. *Tempo*, v. 11, n. 22, p. 80-97, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000100005>.
- PINHEIRO, C. R. *Rodolpho Theophilo: a construção de um romancista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Literatura – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3452>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SCENAS da secca. *Constituição: Órgão do Partido Conservador*, Fortaleza, anno XVI, n. 75, 3 out. 1878a, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/235334/4447>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SCENAS da secca. *Constituição: Órgão do Partido Conservador*, Fortaleza, anno XVI, n. 78, 17 out. 1878b. Folhetim, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/235334/4459>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SCENAS da secca. *Constituição: Órgão do Partido Conservador*, Fortaleza, anno XVI, n. 84, 10 nov. 1878c. Folhetim, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/235334/4467>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SCENAS da secca. *Constituição: Órgão do Partido Conservador*, Fortaleza, anno XVI, n. 85, 14 nov. 1878d. Folhetim, p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/235334/4471>. Acesso em: 21 maio 2024.

SCENAS da secca. Constituição: Órgão do Partido Conservador, Fortaleza, anno XVI, n. 86, 17 nov. 1878e. Folhetim, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/235334/4475>. Acesso em: 21 maio 2024.

SOUZA, G. R. *Imprensa literária e modernidade: o naturalismo no periódico A Quinzena (1887-1888)*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AQFNLN>. Acesso em: 21 maio 2024.

TEÓFILO, R. *A fome: cenas da secca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

THEOPHILO, R. *A fome: scenas da sêcca do Ceará*. Fortaleza: Gualter R. Silva Editor, 1890.