

O eixo e a roda

V. 27, N. 2, 2018

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

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

FACULDADE DE LETRAS

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

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma "La Sapienza"), Flora 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), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

EDITORA ASSISTENTE: Claudia Campos Soares

ORGANIZAÇÃO: Marcos Rogério Cordeiro (Universidade Federal de Minas Gerais)
Luis Alberto Nogueira Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Enrique Rodrigues-Moura (Universidade de Bamberg - Alemanha)

SECRETARIA: Úrsula Francine Massula

REVISÃO: Olívia Almeida

REVISÃO DO INGLÊS: Gabriela Rosa, Isabela Lee, Marina Neves, Natália Benevides,
Raquel Rossini

FORMATAÇÃO: Alda Lopes, Henrique Vieira, Stéphanie Paes, Úrsula Massula

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

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade quadrimestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

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

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 7 Apresentação

LITERATURA BRASILEIRA E TRABALHO

- 13 “O momento é japonês”:
China e Japão em crônicas de Machado de Assis
“The moment is Japanese”:
China and Japan in the chronicles of Machado de Assis
Kelly Yshida
- 33 O Cerrado e o trabalho rural na poesia
de Silva Freire: uma leitura ecocrítica
The Cerrado and the Rural Worker
in Silva Freire’s Poetry: an Ecocritical Reading
Vinícius Carvalho Pereira
Mark Sabine
- 59 Metonímia e realismo em “A enxada”, de Bernardo Élis
Metonymy and Realism in “A Enxada”, by Bernardo Élis
Maria Cecília Boechat
- 77 “Se fingiu de morto, se fez de invisível”:
Trabalho e mobilidade social em textos de Rubens
Figueiredo
“Se fingiu de morto, se fez de invisível”:
Work and Social Mobility in some texts of Rubens Figueiredo
Enrique Rodrigues-Moura
- 105 A escravidão nos romances do Segundo Reinado
Slavery in Brazilian Novels during the Second Empire
André Dutra Boucinhas

- 131 “Palavras suaves para os operários”: trabalho e trabalhadores no projeto literário de Carolina Maria de Jesus
“Smooth words for the workers”: labor and laborers in Carolina Maria de Jesus literary project

Fernando Cauduro Pureza
Juliane Vargas Welter

- 157 Literatura e trabalho: entrevista com Luiz Ruffato

Marcos Rogério Cordeiro
Enrique Rodrigues-Moura
Luis Alberto Nogueira Alves
Maria Isabel Bordini

Varia

- 165 A construção do personagem Sinésio no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, e na minissérie *A Pedra d’o Reino*, de Luiz Fernando Carvalho

The Portrayal of Character Sinésio in Ariano Suassuna’s Novel Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta and in Luiz Fernando Carvalho’s Miniseries A Pedra d’o Reino

Fernanda Cristina Araújo Batista

- 185 Machado de Assis, retratista

Machado de Assis, portraitist

Victor da Rosa

- 203 Nacionalismo e cosmopolitismo nas *Americanas*, de Machado de Assis

Nationalism and cosmopolitanism in Americanas, by Machado de Assis

José Américo Miranda

- 225 O romance metaficcional de Erico Verissimo
Erico Verissimo's Metafictional Novel
 Donizeth Aparecido dos Santos
- 247 *Seminário dos ratos: uma análise de contos pela crítica genética*
Seminário dos Ratos: A Genetic Criticism Tale Analysis
 Marcelo Módolo
 Antonio Ackel
- 265 Sob a máscara de Antônio Verde: um estudo do universo literário de Aníbal Machado no início do século XX
Under Antônio Verde's Mask: A Study of Aníbal Machado's Literary Universe in the Beginning of the 20th Century
 Marcos Vinícius Teixeira
- 283 Silêncio (o metro como elemento construtivo do vazio na poesia de Orides Fontela)
Silence (The Metric as a Constructive Element of Emptiness in the Poetry of Orides Fontela)
 Rafael Fava Belúzio

Resenha

- 303 IANELLI, Mariana. *O amor e depois*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
 Lyza Brasil Herranz
- 311 AQUINO, Lilian. *Daqui*. São Paulo: Patuá, 2017.
 Sergio Guilherme Cabral Bento
- 317 ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Org.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016. 297 p.
 Vicentônio Regis do Nascimento Silva

Apresentação

O advento do neoliberalismo econômico a partir da década de 1980, com as intervenções de Margaret Thatcher, Ronald Reagan e do chamado Consenso de Washington, enterrou o denominado Estado de bem-estar social, construído a muito custo desde a II Guerra Mundial nos países democráticos ocidentais. As regras da “gouvernementalité”, que outorgavam ao Estado o controle e a ordem social, bem como a responsabilidade de facilitar uma vida econômica plena a cada indivíduo, entraram em crise e o cidadão, agora simples *homo æconomicus*, passou a ser um “entrepreneur de lui-même”, empresário de si próprio, nas palavras de Foucault. Desse ponto de vista, o trabalho deixou de ser um espaço de autorrealização e de significação do mundo, como propusera, no século XIX, Marx, que foi, ao mesmo tempo, o principal acusador do caráter alienante que o trabalho poderia assumir sob a égide do capitalismo. Devido a isso, a cultura do trabalho transformou-se, com o tempo, numa cultura de revolta contra a globalização, a imigração e os Direitos Humanos: a antessala do populismo que paira hoje por toda a geografia ocidental.

Pouco antes da grande recessão mundial (2008–2016), o Brasil teve um inegável desenvolvimento econômico-social que o fazia alinhar-se com os modelos de Estado de bem-estar, embora com as mazelas históricas próprias (altíssima desigualdade social de partida, racismo sonegado, etc.). A irrupção de propostas políticas neoliberais num país com ainda escassas estruturas sociais financiadas pelo Estado (educação, saúde, comunicações, etc.) e com uma elite político-econômica dominada por uma ideologia do imediatismo – o Brasil ainda como espaço colonial de passagem –, trouxe uma gravíssima crise política, social e econômica. Nesse quadro, o que passaria a unir os cidadãos e cidadãs do país seria a desigualdade, mais acerbada ainda do que noutros países com regimes políticos equiparáveis.

Perplexos, acompanhamos o ressurgimento de soluções de tipo fascista junto a importantes setores da sociedade, que já se apresentam sem quaisquer constrangimentos, rosnando contra qualquer hipótese de defesa civilizacional do indivíduo, da tolerância e da solidariedade. Em

um momento tão infeliz de nossa história, nos vemos, uma vez mais, na contingência de ter que mobilizar tudo o que de melhor dispomos na luta contra o autoritarismo, onde quer que ele se expresse. Diante de tal desafio, não há como desconhecer o papel central da reflexão crítica da arte e da sociedade.

A crise atual é também uma crise cultural. O recente episódio do incêndio do Museu Nacional serve de exemplo dessa situação, pois não seria um caso fortuito, mas um projeto consciente de descaso com a educação e o patrimônio cultural, histórico e científico por parte do próprio Estado. A literatura, como instituição, também tem um patrimônio físico a ser conservado – manuscritos, textos autógrafos, primeiras edições, etc. –; no entanto, depende menos da unicidade do objeto para a sua divulgação e recepção. É nesse sentido que a literatura, mesmo num país de letramento precário, pode ser um excelente espelho para, no âmbito da ficção, descrever, criticar e até sonhar as relações que os indivíduos estabelecem com o trabalho. O presentismo do ato de ler traz o passado e o longínquo para a imediata atualidade da pessoa que lê. Resta ao indivíduo estabelecer um diálogo crítico com o texto para ganhar autonomia cultural como pessoa.

Refletir com as armas da melhor teoria – conhecida e disponível –, a fim de deslindar o problema da representação artística *vis-à-vis* à sociedade, uma vez mais, está no centro dos questionamentos sobre a arte. Não exageramos ao reconhecer, na literatura, um dispositivo importante na luta pela democracia e pela liberdade. Saber identificar essa dimensão, em momentos historicamente dramáticos como o que estamos vivendo, deixa de ser apenas a manifestação de preferência pessoal para constituir um exercício indispensável da lucidez frente à barbárie.

Não surpreende, portanto, que o presente número de *O Eixo e a Roda*, centrado na categoria trabalho, reúna um conjunto significativo de ensaios e de resenhas em que o tema clássico, aludido nos parágrafos anteriores, é retomado. A sondagem crítica da sociedade contemporânea, com seus desafios e perplexidades, novamente, procura em Machado de Assis um aliado. Três artigos são dedicados ao escritor, dentre os quais destacamos o de Kelly Yshida, que analisa a integração de trabalhadores asiáticos no Brasil a partir das crônicas de Machado. Yshida mostra como, em larga medida, ele se valia tanto de notícias quanto de livros e de telegramas internacionais aos quais ele teve acesso. Com esse material, o escritor montava um painel sobre os imigrantes asiáticos e sua inserção no trabalho da lavoura.

Vinícius Carvalho Pereira e Mark Sabine, com base nos pressupostos teóricos da ecocrítica, vão sustentar que a poesia de Silva Freire (*Águas da salvação*) encerra uma reflexão lírica das relações tensas entre o homem e a natureza, pelo viés do trabalho em ambiente inóspito e agreste do espaço rural do Cerrado.

Maria Cecília Boechat mostra a metonímia como procedimento estruturante da narrativa do conto “A enxada”, de Bernardo Élis. A autora procura contrabalançar o peso excessivo das leituras centradas no que denomina “viés sociológico” com a proposição de uma leitura que valoriza a linguagem e a tradição literária brasileira, mediante a consideração de um episódio de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida.

Em seguida, Enrique Rodrigues-Moura, em “‘Se fingiu de morto, se fez de invisível’: trabalho e mobilidade social em textos de Rubens Figueiredo”, debruça-se sobre os romances *Barco a seco* (2001) e *Passageiro do fim do dia* (2010), com o propósito de sondar a persistência das iniquidades sociais como uma espécie de projeto às avessas, que, em última análise, parece funcionar como uma espécie de obstáculo (intransponível?) à busca, por parte dos pobres, pela ascensão social e pela obtenção de capital cultural, em uma sociedade tão assimétrica como a brasileira.

“De que forma os escravos aparecem nos romances do Segundo Reinado?” A indagação é o ponto de partida para que André Dutra Boucinhas proponha, em seu artigo, uma periodização do tema da escravidão nos romances brasileiros em um momento agudo de modernização econômica na segunda metade do século XIX. O autor empenha-se em resgatar, sobretudo, as obras que estiveram à margem do cânone, sem se descolar, contudo, dos “canônicos”, lançando mão do método do pesquisador italiano Franco Moretti, que valoriza o levantamento minucioso de dados (gênero do protagonista, uso do indireto livre, da palavra *burguês*, etc.), que serão devidamente tabulados. Um trabalho dessa natureza preenche uma lacuna nos estudos literários, uma vez que permite construir hipóteses e perspectivas analíticas assentadas em dados empíricos.

O artigo “‘Palavras suaves para os operários’: trabalho e trabalhadores no projeto literário de Carolina Maria de Jesus” propõe uma reflexão detida sobre a categoria trabalho, tomando por base as obras *Quarto de despejo – diário de uma favelada* (1960) e *Diário de Bitita* (1986), ambas de autoria de Carolina Maria de Jesus. Segundo os autores Fernando Pureza e Juliane Welter, as narrativas carolineanas sedimentam

uma dialética peculiar centrada na relação trabalho/trabalhador, em cujo âmbito se configura um conjunto importante de contradições, que, no limite, nos levam a pensar, em outra perspectiva, o mundo do trabalho.

Para finalizar, com interesse em mostrar outro ângulo da questão a que se dedica o dossiê “Literatura Brasileira e Trabalho”, apresentamos ao leitor uma entrevista com o escritor Luiz Ruffato, que, por meio de sua obra – premiada e reconhecida pela crítica e pelo público leitor – e de suas intervenções, recupera o tema do trabalho e procura inseri-lo no centro do debate literário contemporâneo.

A comissão organizadora

Marcos Rogério Cordeiro
Luis Alberto Nogueira Alves
Enrique Rodrigues-Moura

DOSSIÊ
Literatura Brasileira e
Trabalho



**“O momento é japonês”:
China e Japão em crônicas de Machado de Assis**

***“The Moment is Japanese”:
China and Japan in the Chronicles of Machado de Assis***

Kelly Yshida

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
kellyshida@gmail.com

Resumo: Enquanto escreveu para *Gazeta de Notícias*, um dos temas discutidos por Machado de Assis foi a imigração de trabalhadores asiáticos, especialmente da China e do Japão. Neste artigo, interessa compreender o modo como o autor tinha acesso às informações sobre esses países e como lidava com elas diante das questões nacionais. Tratando-se de crônicas jornalísticas, muito do conhecimento e diálogos sobre o tema eram mediados por notícias, mas também por livros e telegramas internacionais. Nesse sentido, uma aproximação inicial dos estudos da tradução nos auxilia a compreender as estratégias narrativas do autor. Machado debatia os acontecimentos recentes e, desse modo, seus textos foram um dos meios que apresentaram a Ásia no Brasil oitocentista, possibilitando acompanhar as considerações sobre o continente, bem como sobre a vinda de seus imigrantes para o trabalho na lavoura.

Palavras-chave: crônica jornalística; Machado de Assis; Ásia

Abstract: While writing to *Gazeta de Notícias*, one of the topics discussed by Machado de Assis was the immigration of Asian labourers, mostly from China and Japan. The purpose of this article is to understand how the author had access to information about these countries and how he dealt with it regarding national issues. As he was writing journalistic chronicles, he made connections not only with news, but also with books and international telegrams. Therefore, an initial approach of translation studies helps us to understand the narrative strategies of Machado de Assis. He debated the recent events and, in this case, those chronicles were used to introduce Asia in Brazil in the late nineteenth century, making it possible to understand the idea that Brazilians had about Asian immigrants in Brazil as working force for agriculture.

Keywords: chronicles; Machado de Assis, Asia.

A trajetória da crônica no Brasil demonstra a ligação com a literatura nacional e também com a consolidação do jornal impresso. Nesse sentido, os estudos sobre as crônicas jornalísticas contam com contribuições de diferentes áreas de conhecimento, e elas tendem a ser compreendidas como “gênero híbrido”, evidenciando as relações entre literatura e jornalismo. Compostas na perspectiva do “simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p. 13) ou das “cousas miúdas”, essas crônicas são objetos ricos em detalhes da vida comum e possibilitam – não menos que outras formas literárias – percepções sobre o contexto em que foram produzidas. Assim, elaboradas na urgência do tempo do jornal, elas dialogam com o cotidiano do escritor e do leitor, tendo como uma de suas especificidades as intertextualidades com o próprio suporte.

Machado de Assis está entre os mais renomados cronistas brasileiros, e sua atuação foi fundamental na consolidação do gênero. O texto de sua autoria central para esta análise foi parte da série “A Semana”, publicada entre 1892 e 1897 na *Gazeta de Notícias*.¹ Esse jornal havia sido fundado em 1875 e foi um dos principais do Rio de Janeiro, tratava-se de “um jornal barato, popular, liberal, vendido a 40 réis o exemplar” (SODRÉ, 1999, p. 224). De acordo com John Gledson, “Machado publicou 475 crônicas na *Gazeta*, mais de três quartos da sua produção no gênero”, sendo que mais da metade destas estaria em “A Semana” (GLEDSON, 2008, p. 15).

O objetivo é analisar a presença do Japão e da China na crônica.² Tal temática fazia sentido, em especial, pelos debates que ocorriam naquele momento sobre a necessidade de substituição da mão de obra e as

¹ As transcrições das crônicas e das notícias foram feitas a partir dos jornais disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <www.bndigital.bn.gov.br>.

² De acordo com Osmar Pereira Oliva, no artigo “Orientalismo e Romantismo: operadores conceituais e filosóficos para a criação literária em crônicas de ‘A Semana’”, o Oriente, de forma mais abrangente do que analisado aqui, aparece em 30 das 180 crônicas dessa série. Em seu levantamento, pontua: “Dessas crônicas, 6 discutem a imigração chinesa e japonesa, 2 refletem sobre o socialismo e o espiritismo na China, 5 descrevem guerras, conflitos e mortes na China, no Japão e na Pérsia, 1 narra a presença de turcos no Rio de Janeiro, 1 é dedicada ao liberalismo chinês, 1 ao casamento no Oriente, 1 é escrita em forma de poema oriental dialogado, 10 são reescrituras do livro da bíblica (*sic*), com predominância pelas passagens do livro de Gênesis, especialmente as passagens sobre Adão e Eva e a origem do mundo cristão e sobre o dilúvio, e 3

possibilidades de imigração de trabalhadores. Com as leis que diminuía os mecanismos de aquisição e manutenção de escravos, estabeleceu-se o debate sobre quem iria substituí-los e, neste momento, também havia embates acerca dos projetos de nação que se vislumbrava. Diante das dificuldades da imigração desejada, os asiáticos foram vistos como solução temporária e intermediária entre o imigrante, branco e europeu, e o escravo, negro e africano.

Quando Machado escreveu a série “A Semana” já estava estabelecida a República e o debate sobre as relações com o Japão se intensificava. Nos jornais, eram recorrentes as notícias sobre a guerra Sino-Japonesa, evento marcante do expansionismo japonês após o fim de sua política isolacionista. Além disso, já fazia mais de uma década da assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e a China (1881), e com o Japão o mesmo seria estabelecido em 1895. Deste modo, tratar desses temas nas crônicas correspondia à agenda de interesses internacionais em diálogo com as demandas nacionais, especialmente em relação à imigração, ao debate racial e à política externa.

Naqueles anos, Machado de Assis atuava no Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Com isso, o autor teve a possibilidade de estar a par das discussões sobre a vinda desses imigrantes, tanto que esse foi um dos temas do Congresso Agrícola do Rio de Janeiro em 1878. Mas o debate ultrapassava o Congresso, era tratado por personagens políticos e da oligarquia. Também havia nos jornais a presença de notícias do exterior de informantes brasileiros, mas majoritariamente de traduções de periódicos europeus, demonstrando possibilidades de circulação de informações e visões de mundo no século XIX.

Quando o cronista escrevia sobre a China ou o Japão era quase inevitável que seu conhecimento passasse por algum tipo de tradução, pois o acesso a estas realidades ocorria por leituras estrangeiras. Algumas destas podem ser encontradas nas próprias crônicas, seja com traduções literais ou por outras apropriações do original, como os usos de informações traduzidas de livros, agências e telegramas internacionais, que eram acessíveis em periódicos brasileiros na segunda metade do século XIX.

Considerando que a informação provinha de outra língua, entende-se que ocorria uma “tradução interlingual”, ou seja, “uma interpretação

de signos verbais por meio de alguma outra língua” (JAKOBSON, 1959, p. 233, tradução minha).³ Com isso, alcançava-se uma mensagem equivalente, mas não idêntica à original. Cabe considerar que nem sempre esse processo foi feito pelo próprio Machado. Ainda, neste caso, poderíamos dizer que, quando o cronista realizava a tradução, ele fazia nos termos de uma “tradução criativa”, em que

o tradutor busca formular na língua e na cultura de chegada a sua leitura, a sua vivência, a sua sensibilidade, o seu texto. Como produto, o texto traduzido, nestas condições, assemelhar-se-á em grande parte ao texto traduzido na perspectiva assimilativa, sem, porém, uma subserviência à norma e aos usos, à rotina, enfim, da língua/cultura de chegada. Será, sobretudo, um texto novo, um texto plenamente autônomo (AUBERT, 1995, p. 36).⁴

É passível de questionamento a plena autonomia desse texto, contudo não é intuito deste artigo. Interessa-nos compreender os mecanismos pelos quais a realidade de determinados países da Ásia e os discursos sobre os trabalhadores vindos desses locais eram apreendidos e expostos na crônica de Machado. Foram diferentes movimentos que tornaram possível que um brasileiro tivesse subsídios para debater e escrever sobre questões distantes em diversos aspectos.

A crônica em questão foi publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 28 de outubro de 1894, inserida na coluna “A Semana”, sem assinaturas; embora, ainda na capa, o autor estivesse listado como um dos representantes do jornal. Iniciava o texto comentando sobre o enviado do governo japonês ao Brasil:

O momento é japonês. Vêde o contraste d’aquelle povo que, enquanto acorda o mundo com o annuncio de uma nova potencia militar e política, manda um commissario ver as terras de São Paulo, para cá estabelecer alguns dos seus braços de paz. Esse commisario, que se chama Sho Nemotre, escreveu uma carta ao *Correio Paulistano* dizendo as impressões que leva d’aquella

³ “an interpretation of verbal signs by means of some other language”.

⁴ O autor define “tradução assimilativa” aquela que “o que se persegue passa a ser a substituição plena dos componentes linguísticos-culturais do texto de partida por constituintes linguísticos culturais claramente identificados com o espaço de recepção do texto traduzido” (AUBERT, 1995, p. 35).

parte do Brasil. “Levo, da minha visita ao Estado de S. Paulo, as impressões mais favoráveis, e não vacillo em afirmar que acho esta região uma das mais bellas e ricas do mundo. Pela minha visita posso afiançar que o Brasil e o Japão farão feliz amizade, a emigração será em breve encetada e o commercio será reciprocamente grande” (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

Machado dialogava com a notícia publicada no *Correio Paulistano* do dia 20 daquele mês, intitulada “Sho Nemoto em S. Paulo: visita do enviado especial do governo do Japão ao Estado de S. Paulo”, em que o trecho transcrito pelo autor era um entre tantos que tratava da possibilidade de imigração: “O immigrante pôde perfeitamente se instalar no Brazil e formar ahi um peculio bem regular num prazo não muito longo” (*Correio Paulistano*, 20 out. 1894). Além disso, Sho Nemoto fazia elogios às fazendas de café, ao porto de Santos, à estrada de ferro da São Paulo Railway Company e a fatores como clima e hospitalidade. No dia da publicação da crônica, a *Gazeta de Noticias* trouxe o mesmo depoimento, dando subsídios para que os leitores cariocas tivessem acesso ao material da imprensa paulista comentado por Machado.

A vinda de Sho Nemoto foi uma das primeiras visitas para estabelecimento de relações diplomáticas das quais decorreriam a imigração japonesa. No século XIX, a agricultura impulsionava grande parte do mercado brasileiro. A Lei Áurea, assinada em 1888, e as leis que a antecederam traziam novas demandas para os que tinham seus negócios dependentes da exploração de escravos. Neste sentido, a imigração surgia como uma possibilidade de suprir a necessidade de trabalho nas lavouras, mas sob condições ainda precárias.

A questão da imigração chinesa, antes da japonesa, foi tratada por personagens tanto favoráveis quanto contrários a ela. Os primeiros tendiam a ver o *chim* – termo utilizado em relação aos trabalhadores de origem chinesa – como elemento necessário e temporário. Já os contrários, como Eduardo Augustto Pereira de Abreu – representante dos lavradores da cidade de Silveiras, São Paulo, em seu discurso no Congresso Agrícola do Rio de Janeiro de 1878 –, consideravam “uma calamidade para a actual lavoura” a vinda de “machinas retrogradadas e gastas exportadas da China”. A ideia de “transição” estava a todo momento atrelada àqueles asiáticos, ainda no mesmo evento eram taxados de: “semibárbaro”, “meia escravidão”, “trabalhadores jornaleiros”. Aparentemente, a relação e os qualificadores dados aos japoneses eram diferentes.

Nesse sentido, Machado apresentava na crônica um dos casos específicos como o do magistrado e abolicionista Manoel Peixoto Lacerda Werneck:⁵

Ao mesmo tempo, o Sr. Dr. Lacerda Werneck, um dos nossos lavradores esclarecidos e competentes, acaba de publicar um artigo commemorando os esforços empregados para a próxima vinda de trabalhadores japonezes. “É do Japão (diz elle) que nos ha de vir a restauração da nossa lavoura.” S. Ex. falla com enthusiasmo d’aquella nação civilisada e prospera, e das suas recentes victorias sobre a China (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

O Japão era positivado em comparação à China, mas isso não se dava de forma desinteressada, pois Lacerda Werneck era membro da diretoria da Companhia Oriental de Imigração e Commercio, cuja finalidade era “promover a immigração e o commercio da China e do Japão com o Brasil e outros paizes da America do Sul” (*Gazeta de Noticias*, 20 out. 1894). Com isso, era diretamente beneficiado por esses acordos internacionais.

Para além da *Gazeta*, a intertextualidade em relação aos periódicos nacionais também pode ser acompanhada com o jornal *A Noticia*, mais especificamente a edição de 25 de outubro, que dava destaque à vinda do ministro italiano que se encontrava no Japão e que viria a se estabelecer no Brasil. Os jornais cariocas tratavam sobre as “reclamações italianas”, relativas aos contratos e concessões prometidas e não cumpridas pelo governo brasileiro. Dizia o cronista:

Não esqueçamos a circumstancia de vir do Japão o novo ministro italiano, segundo li na *Notícia* de quinta-feira, facto que, se é intencional, mostra da parte do rei Humberto a intenção de ser agradavel ao nosso paiz, e, se é casual, prova o que eu dizia a princípio, e repito, que o momento é japonéz. Tambem eu creio nas excellencias japonezas, e daria todos os tratados de Tien-Tsin por um só de Yokohama (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

⁵ Cabe afirmar que seu irmão, Francisco Peixoto de Lacerda Werneck, era também tratado como Dr. Lacerda Werneck. Este foi autor de diversas publicações, como “Idéias sobre colonisação precedidas de uma succinta exposição dos princípios geraes que regem a população” (1855).

A Notícia, por sua vez, reportava essa informação a partir do “telegrama que ‘A Notícia’ recebeu hontem de Pariz” (*A Notícia*, 25 out. 1894). Machado a parafraseava, articulando com outras referências.

Machado utilizava como exemplo na crônica o Tratado de Tien Tsin, um destes havia sido assinado durante a Segunda Guerra do Ópio devido a interesses comerciais, em especial ingleses, na China. Este acordo, entre outras iniciativas, abria portos aos estrangeiros e lhes dava o direito de fixar legação diplomática em Pequim. Ainda um tratado homônimo foi assinado, em 1880, entre Eduardo Callado e Arthur Silveira da Mota, representantes do Império do Brasil. Machado afirmou que trocaria por um de Yokohama, referindo-se às relações com o Japão, recentemente aberto ao exterior e entendidas como mais promissoras do que com o outro país. Isto demonstra que havia um conhecimento corrente sobre as questões políticas dos diferentes países asiáticos, levando em conta suas especificidades e hierarquizações presentes no imaginário da época.

As referências aos jornais são estratégias de dar credibilidade ao texto e demonstrar que o autor, bem informado, dialogava com os acontecimentos recentes e com o próprio suporte da crônica. Essas intertextualidades fazem com que o leitor contemporâneo compreenda as referências e se aproprie do texto; por outro lado, faz com que o pesquisador leve em consideração, mesmo que não as tenha como objetivo, essas vinculações que em um primeiro olhar podem ser compreendidas como figuras de linguagem sem vínculo referencial direto.

Nesse sentido, há semelhanças ao que María Guerrero escreveu sobre a necessidade de estarmos atentos aos diferentes parâmetros do original, quando o texto de jornal é traduzido e ocorre a mudança do sistema sociocultural. A questão aqui é que essas notícias não são unicamente traduzidas de outras línguas, mas lidas, apropriadas e dispostas nas crônicas em outro contexto.

O texto que foi publicado em um espaço concreto, em um determinado enquadramento espaço-temporal, com receptores e funções específicos, sofre uma série de transformações quando traduzido para outra língua e cultura e publicado em outro jornal. Pode ser utilizado com função idêntica ou distinta do canal matriz,

mas sempre em um novo quadro comunicativo, específico para o novo receptor e as características do novo canal (GUERRERO, 2006, p. 129, tradução minha).⁶

Ocorrem, com isso, modificações significativas em relação ao original que se vinculam às mudanças de momento e tipo de publicação. Mesmo se tratando de um texto literário, a crônica é pautada pela lógica do jornal no qual se insere. Nesse sentido, permanece válida a consideração da autora sobre as transformações existentes quando se traduz textos de periódicos. Afinal, a crônica jornalística tem como característica o diálogo com as notícias e o caráter opinativo, mas é necessário que tais referências sejam inteligíveis para o leitor, pois ela também informa e permite a reflexão sobre a informação.

Quando Machado comunicava sobre uma notícia de jornal estrangeiro, mudava a disposição de espaço, o suporte e as possibilidades de inseri-la em sua integridade ou não. Para Guerrero, há a distinção entre gêneros informativos, argumentativos e interpretativos, onde podemos enquadrar a crônica. Cada um tem especificidades na tradução; contudo, o caso visto apresenta o uso em um gênero interpretativo de um informativo e, para a autora, com a mudança de espaço, pode-se recorrer à elisão, compressão e amplificação do texto, para que funcione no novo “quadro comunicativo” (GUERRERO, 2006, p. 135).⁷

Não que Machado o fizesse conscientemente, levando em conta que o contexto da autora não era o oitocentos brasileiro, mas a análise sobre tradução em periódicos nos auxilia a compreender a forma como essas intertextualidades ocorreram. Há meios utilizados por Machado de Assis em suas crônicas para realizar tal transposição de informações, sem que elas fossem necessariamente conscientes enquanto técnicas ou que

⁶ “El texto que originalmente se publicó en un periódico concreto, en un marco espacio-temporal determinado, para unos receptores dados y con una función específica, sufre una serie de transformaciones cuando se traduce a otra lengua y cultura y se publica en otro diario. Éste lo puede utilizar con idéntica o distinta función que el canal matriz, pero siempre en un nuevo marco comunicativo, muy determinado por el nuevo receptor y las características del nuevo canal”.

⁷ “independientemente del espacio asignado, se recurra con frecuencia a la elisión de partes del texto (con información que no se considera relevante para el nuevo lector), junto con la compresión y la amplificación; son técnicas necesarias para que la noticia funcione como tal en el nuevo marco comunicativo”.

houvesse metáfrase das notícias. Assim, surge a paráfrase como meio de intertextualidade e de amplificação das informações para o novo público.

Outras referências mais próximas do momento da escrita provinham de telegramas. Era o caso dos expostos na própria *Gazeta de Notícias* e apresentados poucos dias antes da crônica de 28 de outubro, como o de Tóquio dizendo que “A Dieta japoneza repelio a ingerência das nações estrangeiras no conflito que o Japão está sustentando com a China” (*Gazeta de Notícias*, 24 out. 1894) e o de Paris contando “notícias de um forte tremor de terra no Japão, que além dos estragos materiais que ainda não podem ser avaliados, matou 260 pessoas e feriu muitas outras” (*Gazeta de Notícias*, 25 out. 1894). A *Gazeta de Notícias* apresentava problemáticas não apenas da política internacional, mas também da situação interna do país, possibilitando maior conhecimento e uma suposta proximidade com a realidade distante. O segundo telegrama dividia a página com um artigo de duas colunas, intitulado “A arte da guerra”, comentando sobre a Batalha Naval de Yalu ocorrida no mês anterior, um dos combates mais significativos da Guerra Sino-Japonesa. A publicação assinada por C. Zarco Mora, pseudônimo do diplomata português Jaime Batalha Reis (ANDRADE, 1999. p. 427), terminava advertindo, após comentar sobre o poderio naval e bélico usado nas batalhas:

Consideremos todos egoisticamente o extremo oriental da Asia como campo de experiências, e estudemos em acção – *in anima sineusi*, – os nossos inventos destruidores.

E depois, quem sabe se não começará a ser urgente saber bem o que póde ser uma guerra moderna internacional? Quem sabe o que póde ainda produzir, no mundo, uma pendencia sino-japoneza?

Atenção pois, e, pela minha parte, até breve. Londres, setembro de 1894. – C. Zarco Mora (*Gazeta de Notícias*, 25 out. 1894).

Na mesma edição ainda estava o modelo do “Contracto para introdução de imigrantes”, da Companhia Oriental de Imigração e Commercio, com 15 cláusulas sobre o contrato de japoneses para lavoura; sem contar a recorrência da coluna intitulada “China e Japão”, que trazia notícias sobre o andamento da Guerra Sino-Japonesa. Essas eram, majoritariamente, notícias do Japão vindas “das folhas europeas recém-chegadas” (*Gazeta de Notícias*, 25 out. 1894) ou de telegramas, como era o caso dos publicados em jornais londrinos e traduzidos para o público brasileiro.

Assim, quando Machado anunciou que “o momento é japonês”, não falava apenas de um tema, mas suas crônicas compunham críticas às formas de trabalho, bem como comentários sobre a possibilidade de imigração, a guerra vigente e o expansionismo japonês. Além disso, é importante enfatizar que a visão depreciativa acerca dos chineses em muito se dava pelas condições socioeconômicas do país decorrentes dos avanços do imperialismo europeu, foi marcante, nesse sentido, o cenário precário após a Guerra do Ópio (1839-1842 e 1856-1860).

Essas considerações distintas entre os dois povos – chineses e japoneses – eram perceptíveis na sociedade brasileira do final do século XIX e a língua foi uma das características usadas pelo cronista para diferenciá-los. Machado, em crônica publicada em 16 de outubro de 1883, na série “Balas de Estalo”, fez uma pseudo transcrição de uma carta enviada por Tong Kong Sing – “hospede ilustre”, “o mandarim” –, com suas impressões sobre o Brasil. O cronista afirmava: “Não traduzi a carta, para lhe não tirar o valor. Além d’isso, ha d’ella alguns juizos demasiado crus, que melhor é fiquem conhecidos tão sómente dos que sabem a lingua chinesa. Em alguns logares, o meu illustre correspondente inseriu expressões nossas”. E fingiu transcrever a carta, com um jogo entre palavras em português e termos com características do chinês. O tratamento desta língua como algo primitivo condiz com a crítica à forma como eram tratados tais trabalhadores, afinal se a língua é entendida como um fato histórico e cultural ela é parte constituinte da formação da percepção do outro.⁸

Retornando à crônica de 1894, ao comentar sobre os trabalhadores chineses, Machado dizia:

A tristeza é natural que a tenham agora, se acaso o interprete lhes lê os jornaes; mas é provável que não os leia. Melhor é que ignorem e trabalhem. Antes plantar café no Brasil que “plantar figueira” na Coréia, perseguidos pelo marechal Yamagata. Já este nome é célebre! Já o almirante Ito é famoso! Do primeiro disse a *Gazeta* que é o Moltke do Japão. Um e outro vão dando galhardamente o recado que a consciencia nacional lhes encommendou para fins historicos (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

⁸ Para exemplificar, em um dos trechos o autor escreve: “Ita poxta. China kiva Li-vai-pé, abá naná Octaviano Hudson, naka panaka, neka paneka, mingú. Musa vira kassete” (*Gazeta de Noticias*, 16 out. 1883). Esta crônica, em especial a linguagem utilizada por Machado, é analisada com maior propriedade pela pesquisadora Shirei Lica Hashimoto (2012).

A dificuldade com a língua demonstrava o desconhecimento e acarretava na impossibilidade de reação que, possivelmente, os *chins* teriam acerca do que era debatido nacionalmente sobre eles. “Melhor é que ignorem e trabalhem”, colocava o autor. Nota-se que há nesse conhecimento do “outro” muito de dominação e, se a própria diferença de Oriente e Ocidente é elaborada, como demonstrou Edward Said (2001), temos que levar em conta que nessa falta de espontaneidade estão interesses políticos, sociais e econômicos. Não é diferente nos textos jornalísticos tratados neste artigo, que buscam compreender o asiático como melhor convém aos seus projetos, o que parece ser criticado por Machado.

Nesse sentido, cabe abrir espaço para outra crônica significativa desse processo, publicada em 1883, na série “Balas de Estalo”, em que Machado forjava um ofício impresso na *Gazeta de Londres*, que ironizava o modo como era tratado o trabalhador chinês, fazendo alusão ao termo *chim* e sua aproximação com “chimpanzé”. A partir do suposto informe do “vice-rei da Índia ao Conde Granville”, dizia:

A primeira vantagem do chim-panzé é que é muito mais sobrio que o chim commum. As aves domesticas, geralmente apreciadas por este, (gallinhas, patos, gansos, etc.), não o são pelo outro, que se sustenta de côcos e nozes. O chim-panzé não usa roupa, calçado ou chapéu. Não vive com os olhos na patria; ao contrário, Sir John Sterling e seus parentes affirmam que têm conseguido fazer com que os chim-panzés mortos sejam comidos pelos sobreviventes, e a economia resultante d’este meio de sepultura pôde subir, n’uma plantação de dois mil trabalhadores, a duzentas libras por anno. Não tendo os chim-panzés nenhuma especie de sociedade, nem instituições, não ha em parte alguma embaixadas nem consulados; o que quer dizer que não há nenhuma especie de reclamação diplomatica, e pôde V. Ex. calcular o socego que este facto traz ao trabalho e aos trabalhadores. Está provado que toda a rebellião do chim-commum provém da imagem, que elles têm presente, de um governo nacional, um imperador e innumerous mandarins. Por outro lado, a imprensa não poderá tomar as dores por elle, para não confessar uma solidariedade da especie, que ainda repugna a alguns (*Gazeta de Noticias*, 23 out. 1883).

Pelo tom sarcástico do autor não há como considerarmos outra coisa senão sua crítica ao modo como aqueles eram tratados. Machado de Assis, ciente do debate sobre as más condições dos chineses que

migravam para outros países, parece pôr em questão e dar visibilidade a esses problemas por meio de suas ironias. Essa crônica de 1883 demonstra que tal possibilidade de substituição de mão de obra já estava sendo tratada nos jornais e pelo cronista desde antes do texto de 1894 que analisamos. Neste, retoma:

Não sou nenhuma alma ingrata que negue ao chim os seus poucos meritos; confesso-os, e chego a applaudir alguns. O maior d'elles é o chá, merecimento grande, que vale ainda mais que a philosophia e a porcellana. E o maior valor da porcellana, para mim, é justamente servir de vehiculo ao chá. O chá é o unico parceiro digno do café. Temos tentado fazer com que o primeiro venha plantar o segundo, e ainda me lembra a primeira entrada de chins, vestidos de azul, que deram para vender pescado, com uma vara ao hombro e dous cestos pendentes, – o mesmo apparelho dos actuaes peixeiros italianos. Agora mesmo ha fazendas que adoptaram o chim, e, não há muitas semanas, vi aqui uns tres que pareciam alegres, – por bocca do interprete, é verdade, e das traduções falladas se pode dizer o mesmo que das escriptas, que as ha lindas e perfidas. De resto, que nos importa a alegria ou a tristeza dos chins? (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

O chá era parte do estereótipo chinês. Os primeiros colonos e agricultores chineses vieram em 1814, quando Dom João VI visou incentivar a cultura de chá, trazidos da colônia portuguesa de Macau (DEZEM, 2005, p. 49). Transformar o Brasil em um produtor foi, entretanto, uma empreitada sem grande sucesso. Esses asiáticos se dispersaram pelo interior do país, alguns tornaram-se mascates e pequenos comerciantes. Posteriormente, outras iniciativas ocorreram. Mas nos impressos da época é perceptível a imagem do chinês como fisicamente fraco e de caráter duvidoso.

Como visto, havia o debate entre favoráveis e contrários à inserção desses trabalhadores no Brasil, e parte da crítica levantava a questão de que teria semelhanças ao sistema escravista, mantidos através de contratos que davam plenos poderes aos empregadores. Um dos modelos desses acordos, publicado em 1877, afirmava: “eu me submetto ao systema de disciplina ahi usado por falta de applicação e constancia no trabalho”. Além disso, o trabalhador poderia ser “transferido” para outro senhor, sendo a decisão unicamente daquele que tivesse seu contrato. Consta ainda sobre a baixa remuneração:

Declaro que me conformo com o salario estipulado n'este contracto ainda que me conste que é muito maior o que ganhão os jornaleiros livres ou escravos no Brasil porque esta differença, a julgo compensada por outras vantagens que me proporciona o meu patrão e que se achão estipuladas n'este contracto (SOCIEDADE, 1877, p. 19).⁹

As crônicas de Machado davam visibilidade para tal situação, pois, assim como havia ironizado em 1883, o autor destacou a utilização dessa dificuldade de comunicação como estratégia de manipulação não só dos imigrantes, mas daqueles que sabiam de suas opiniões por meio da tradução, que poderia ser “pérfida”, escamoteando a realidade.

Com isso, parece ingênuo considerar que a pergunta de Machado – “que nos importa a alegria ou a tristeza dos chins?” – fosse algum tipo de consentimento simplista com a suposta inferioridade daqueles. A construção do texto parece mais refinada, dialogar com uma ideia corrente permite a reflexão sobre ela e demonstra seu caráter duvidoso. Machado de Assis debatia problemas latentes no século XIX: a formação da sociedade brasileira e o trabalho. O questionamento sobre a hierarquização de pessoas a partir de suas origens já era presente em suas críticas sobre a sociedade de sua época.

Ainda comentando sobre a vinda de japoneses, Machado concluiu:

O momento é japonéz. Que esses braços venham lavrar a terra, e plantar, não só o café, mas também o chá, se quizerem. Se forem muitos e trouxerem os seus jornaes, livros e revistas de clubs, e até as suas moças, alguma necessidade haverá de aprender a língua delles. O padre Lucena escreveu, ha tres seculos, que é língua superior á latina, e tal opinião, em bocca de padre, vale por vinte academias. Tenho pena de não estar em idade de a aprender também. Estudaria com o próprio comissário Sho Nemotre, que esteve agora em S. Paulo; ensinar-lhe-hia a nossa lingua, e chegaríamos á convicção de que o almirante Ito é descendente de uma família de Itú, e que

⁹ O documento foi apresentado na obra *Demonstração das conveniencias e vantagens á lavoura no Brasil pela introdução dos trabalhadores asiaticos (da China)*, publicada em 1877, no Rio de Janeiro, onde constava também o Tratados de Amizade, discursos, documentos e legislações vinculadas aos contratos e transportes de chineses, artigos de periódicos; material organizado pela Sociedade Importadora de Trabalhadores Asiáticos, formalizada pelo Decreto n. 4547, de 9 de julho de 1870.

os japonezes foram os primeiros povoadores do Brasil, tanto que aqui deixaram a japona. Ruim trocadilho; mas o melhor escripto deve parecer-se com a vida, e a vida é, muitas vezes um trocadilho ordinário (*Gazeta de Noticias*, 28 out. 1894).

Embora no trecho possa haver certo questionamento em relação à veracidade do que era dito pela “bocca do padre” – levando em conta que Machado mantinha postura crítica sobre a Igreja, o que também fazia o proprietário da *Gazeta de Noticias*, Ferreira de Araújo, que era próximo do autor (RAMOS, 2016, p. 60) –, a obra do Padre Lucena esteve presente em suas crônicas. Meses depois, Machado tornou a comentar sobre o Japão e sua língua por intermédio dele:

Segundo um velho frade que narrou as viagens de S. Francisco Xavier por aquellas terras, ha alli diversos vocabularios para uso das pessoas que fallam, a quem fallam, de que fallam, que idade tem quando fallam e quantos anos tem aquellas a quem fallam (*Gazeta de Noticias*, 21 abr. 1895).

Nota-se que havia intertextualidades para além dos jornais. Mesmo diante das ironias, a obra “Historia da vida do padre Francisco de Xavier, e do que fizerão na India os mais religiosos da Companhia de Jesus”, do padre português, foi utilizada pelo escritor para analisar a cultura asiática. Publicado em 1600, na cidade de Lisboa, um exemplar do livro foi comercializado, dois séculos depois, entre “obras de grandes escriptores classicos”, anunciado a partir da venda em quatro volumes (*Gazeta de Noticias*, 19 jan. 1885). Apenas em “A Semana”, o autor comentou em ao menos quatro momentos sobre o impresso, debatendo aspectos como o trabalhador chinês, a língua japonesa e as religiões asiáticas.

Em crônica anterior da mesma série, Machado escreveu:

Depois, o trabalho. Que outro bicho humano iguala o chim? Um cego, entre nós, pega da viola e vai pedir esmola cantando. Ora, o padre João de Lucena refere que na China todos os cegos trabalham de um modo original. São distribuídos pelas casas particulares e postos a moer arroz ou trigo, mas de dois em dois, “por que fique assim a cada um menos pesado o trabalho com a companhia e conversação do outro”. Os aleijados, se não têm pernas, trabalham de mãos; os que não tem braços, andam ao ganho com uma cesta pendurada ao pescoço, para levar compras às casas dos que os chamam, – ou servem de correio a pé. Aproveita-se alli até o ultimo caco de homem (*Gazeta de Noticias*, 18 set. 1892).

O autor fez uma citação direta do texto de Lucena para compor a condição precária do trabalhador chinês explorado até situações extremas. Essa compreensão de que os chineses eram “aproveitados” até o “ultimo caco de homem” contrapunha-se à ideia de que naquele momento tais trabalhadores seriam livres. Todavia, Machado adapta para sua temporalidade e realidade, considerando que nos termos do padre havia marcas linguísticas da época e de condições de impressão.¹⁰

O acesso à obra de Lucena é significativo. A globalização da cultura, como pontua Márcia Abreu, “remonta ao início do século XVI, quando os europeus – e, em especial, as monarquias ibéricas – começaram a conectar as ‘quatro partes do mundo’” (ABREU, 2011, p. 115), aumentando no decorrer dos séculos pela ampliação do público leitor e desenvolvimento tecnológico, tanto na produção dos impressos quanto nas possibilidades de circulação deles, especialmente pelo transporte marítimo. Dessa circulação também foi beneficiária a crônica jornalística, considerada decorrente do desenvolvimento do folhetim francês que, de acordo com o próprio Machado, era uma “planta europeia” que se estabelecia, com certas dificuldades, ao Brasil (ASSIS, [1859] 2011, p. 70-71).

Nesse sentido, Machado lia Lucena como referência sobre a Ásia mediada pela visão portuguesa e cristã, que via naquele “outro” alguém a ser cristianizado e “civilizado”. De modo geral, os qualificativos dados aos japoneses iam paulatinamente se diferenciando dos demais. Havia a imagem favorável em relação àqueles, especialmente a partir dos anos finais do século XIX, devido às mudanças políticas significativas que tornavam o Japão mais próximo do Ocidente, característica marcante da Era Meiji. Nesse sentido, Machado comentava sobre a produção dos irmãos Goncourt e o japonismo, na medida em que esses teriam “inventado” o movimento artístico. Por outro lado, o Japão “inventava-se a si mesmo” naquele século em que se abria ao exterior, colocando-se como nação com poder decisório internacional.

Um japonismo feito em leilões, outro em campos de batalha. Contudo, o que apareceu como uma narrativa geralmente louvável foi, por outro lado, nociva para países asiáticos onde suas atitudes de dominação foram violentas. Para Machado, o Japão “forjava a espada que um dia viria pôr na balança dos destinos da Ásia” (*Gazeta de*

¹⁰ Estava: “porque fique assi a cada hum menos pesado o trabalho da atafôna, ou mó de braço com a companhia, & conversaçam do outro” (LUCENA, 1600, p. 876).

Noticias, 28 out. 1894). Pois empreendeu “uma série de aventuras militares como a Guerra Sino-Japonesa, a anexação de Formosa, a intervenção na Guerra dos Boxers, a Guerra Russo-Japonesa, a anexação da Coréia e outras” (YAMAMURA, 1996, p. 135).

Com esta análise encontramos algumas das referências lidas e debatidas por Machado de Assis, bem como o modo pelo qual lidava com elas diante das questões nacionais. Não era uma simples aceitação de ideias do exterior, mas uma compreensão e uso crítico diante da realidade vivida pelo autor. É interessante notar as considerações distintas sobre chineses e japoneses e como as línguas eram debatidas como forma de diferenciar e caracterizar esses “outros”. Assim, tendo em vista que seu conhecimento sobre o tema era recorrentemente mediado por notícias, livros e telegramas internacionais, entende-se que ocorreram processos de tradução aos quais podemos nos atentar para analisar a elaboração da crônica. Pois a língua é instrumentalizada “como um meio fundamental para a autopercepção e para a percepção da alteridade, do familiar e do estranho, para a reiteração confirmatória do conhecido, para o desbravamento ou denegação do desconhecido ou, ainda, para a negociação, por vezes penosa, entre o suposto conhecido e o suposto desconhecido” (AUBERT, 1995, p. 32).

As línguas são cultural e historicamente expressivas, suas palavras e seus usos apresentam a visão de mundo de determinado grupo. Por serem coletivas, são fundamentais na formação da opinião pública e de imaginários sociais, bem como na “negociação” com o “desconhecido”. Os processos de tradução, de circulação de informações, de modificação e compreensão da língua do outro, permitem com que novas aproximações sejam feitas, mas não de maneira desinteressada, fazendo com que realidades tão distantes quanto o Brasil e os países asiáticos tivessem contato mediado, muitas vezes, por outros agentes. Isso é esclarecedor também de como nosso conhecimento foi – e em certa medida ainda é – apropriado em escala global e com implicações locais; através das lentes de terceiros com maior expressividade política e econômica, como eram a Inglaterra e a França no século XIX.

A leitura e o que foi posto nas crônicas de Machado de Assis são considerações parciais e dispostas dentro de um universo de possibilidades demarcado pela realidade vivida. As referências apontadas são importantes para entendermos tanto o funcionamento da crônica jornalística, os comentários do autor, suas relações e opções, quanto para

demonstrar que havia circulação e interesses no debate sobre China e Japão vinculados com problemáticas estrangeiras e nacionais. Contudo, sabe-se que tomar a obra como um apanhado de referências não satisfaz a análise, considerando que a historicidade dela está em como o autor transformou a materialidade da vida em forma literária. Por isso, foram analisados percursos pelos quais tais informações passavam a partir de uma leitura da crônica que buscou se aproximar das experiências do autor e das vinculações com o suporte. Além disso, o tema tornou importante aproximações com outras áreas de conhecimento para compreender a dinâmica que ultrapassava fronteiras nacionais.

Por fim, a descrição do outro também comunica sobre quem observa e a realidade em que vive. Aquele que escreve se dispõe a falar pelo outro, faz uma distinção geográfica, psicológica, sociológica, estética, considerando que todo conhecimento é político e tem influência no meio que se insere. Esses textos não estavam alheios às concepções de raça, poder, gênero, cultura, valores nos quais tanto Machado de Assis quanto seus interlocutores estrangeiros se constituíram enquanto indivíduos socialmente atuantes. Assim, o “novo” era reelaborado como conhecido a ser explorado, cada vez mais familiar, mas ainda não totalmente, pois interpretado e apropriado a partir da realidade do observador.

Referências

ABREU, M. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *LIVRO: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, São Paulo, p. 115-130, 2011.

ANDRADE, A. G. *Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

ASSIS, M. *O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUBERT, F. H. Desafios da Tradução Cultural (As aventuras tradutórias do Askeladden). *Revista Tradterm*, São Paulo, v. 2, p. 31-44, 1995.

BAKER, M.; SALDANHA, G. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. ed. Londres: Routledge, 2009.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

DEZEM, R. *Matizes do Amarelo: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 1883 e 1897. Disponível em: <www.bndigital.bn.gov.br>. Acesso em: 18 jul. 2018.

GLEDSON, J. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Bons dias!*. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008

GUERRERO, M. J. H. Técnicas específicas de la traducción periodística. *Quaderns: Revista de traducció*, n. 13, p. 125-139, 2006.

HASHIMOTO, S. L. I. *As representações dos japoneses nos textos modernistas brasileiros*: Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Juó Bananére. 2012. 362 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (Ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. 232-239.

LUCENA, J. de. *Historia da vida do P. Francisco de Xavier, e do que fizeram na India os mais Religiosos da Companhia de Jesus*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1600.

OLIVA, O. P. Orientalismo e Romantismo: operadores conceituais e filosóficos para a criação literária em crônicas de “A semana”. In: SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE A OBRA E O AUTOR, NO CENTENÁRIO DE SUA MORTE, 1., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora UERJ, Editora UFF, Editora EFRJ, 2008. p. 1-12.

RAMOS, A. F. C. *As máscaras de Lélío: política e humor nas crônicas de Machado de Assis (1883-1886)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOCIEDADE Importadora de Trabalhadores Asiaticos de Procedencia Chinez. Demonstração das conveniencias e vantagens á lavoura no Brasil pela introdução dos trabalhadores asiaticos (da China). Rio de Janeiro: Typ. de P. Braga & C^a, 1877

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

YAMAMURA, R. J. H. O estabelecimento das Relações Brasil-Japão no século XIX. *Textos de História*, v. 4, n. 1, p. 125-148, 1996.

Recebido em: 01 de abril de 2018.

Aprovado em: 23 de maio de 2018.

Errata

Página	Linha/Nota	Onde se lê	Leia-se
18	Linha 2	magistrado e abolicionista	bacharel em Direito e político
18	Nota 5	Francisco	Luiz



O Cerrado e o trabalho rural na poesia de Silva Freire: uma leitura ecocrítica

The Cerrado and the Rural Worker in Silva Freire's Poetry: an Ecocritical Reading

Vinícius Carvalho Pereira

Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso / Brasil
viniciuscarpe@gmail.com

Mark Sabine

University of Nottingham, Nottingham, Reino Unido
mark.sabine@nottingham.ac.uk

Resumo: O espaço rural é o ponto de convergência de duas bases materiais que condicionam a vida em sociedade: os imperativos da natureza e o sistema socioeconômico do trabalho no campo. Tais forças sobredeterminam-se num movimento dialético, que a poesia de Silva Freire captou no contexto do Cerrado mato-grossense. Sob a perspectiva ecocrítica da Ecologia Social, o presente artigo visa compreender a interação entre natureza e cultura representada na poesia freireana, em que o Cerrado e o homem do campo transformam-se mutuamente por meio do trabalho na/da terra. Para tanto, analisam-se aqui os poemas “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial”, do livro *Águas de visita*ção (2002), enfocando os processos pelos quais natureza e homem se reduzem à condição de matéria-prima e mão de obra a serem exploradas.

Palavras-chave: Cerrado; trabalho rural; Ecologia Social.

Abstract: Rural space is the convergence point of two material bases that define life in society: the imperatives of nature and the socioeconomic system of rural work. These forces overlap in a dialectical movement, captured by Silva Freire's poetry in the context of Cerrado in the state of Mato Grosso, Brazil. From the ecocritical perspective of Social Ecology, this article aims to understand the interaction between nature and culture in

Freire's poems, in which Cerrado and the country men transform each other by means of working the land. In this way, the poems "Cerrado/raízes", "Carvoeiro/vegetal" and "Canavial", from the book *Águas de visita*ção (FREIRE, 2002), are analyzed, focusing on the processes through which nature and men are reduced to feedstock and labor force to be exploited.

Keywords: Cerrado; rural work; Social Ecology.

1 Introdução

Que o regionalismo é uma um discurso performativo (BOURDIEU, 2001) recorrente na poesia de Silva Freire já é consensual na fortuna crítica sobre esse poeta mato-grossense do século XX (LEITE, 2015; MAGALHÃES, 2014; RAMOS, 2011; MAGALHÃES, 2001). A premência de uma dicção e de uma temática regionais, louvando ora o Mato Grosso como um todo, ora mais especificamente a cidade de Cuiabá, está em consonância com o sistema literário mato-grossense, cujo cânone é erigido a partir de uma linha de força: o canto da terra (LEITE, 2015). Destaque-se, porém, que parte significativa do poder evocatório e representativo de sua poesia está na sua capacidade de abrir perspectivas analíticas de escopo mais ampliado, como a que se pretende no presente artigo, no que tange à relação entre o Cerrado e o trabalhador rural. Afinal, se esta é uma temática cara à poesia freireana e ao contexto mato-grossense, também o é a boa parte das zonas rurais brasileiras, especialmente junto à expansão das fronteiras agrícolas em direção à Amazônia legal.

Na obra de Silva Freire, abundam referências diretas à paisagem de Mato Grosso, à memória afetiva do poeta diante da Cuiabá de sua infância, às idiossincrasias culturais da região e ao homem que exerce atividades econômicas em distintos espaços das sociedades mato-grossenses, com destaque para a capital do estado e para zonas rurais do Cerrado. Diante dessa produção poética, a crítica acadêmica vem privilegiando como objeto de análise os poemas que tratam de Cuiabá, sob uma perspectiva memorialística algo romantizada, pintada com as cores do exótico, do telúrico e da "unicidade" – cidade única e única cidade, como no trocadilho construído por Freire (1991, p. 36).

Por outro lado, são menos comuns as análises críticas sobre o modo como o poeta trata o espaço não urbano – concebendo um *continuum* entre o natural e o rural –, no que diz respeito à interação do homem com esse *locus* externo a Cuiabá – cidade, por sinal, desenvolvida sobretudo pelo capital oriundo de atividades econômicas fora do espaço da cidade. Magalhães (2014), Cunha (*apud* FREIRE, 2002) e Ramos (2011) estão entre os poucos leitores de Freire que escreveram sobre essa temática, mas o fizeram, invariavelmente, privilegiando a representação poética dos trabalhadores do campo, e não a relação dialética dos mesmos com a terra, embora suas atividades laborais alterassem necessariamente o ecossistema local.

Diante de tal panorama crítico-analítico, o presente artigo pretende analisar as relações econômicas e ecológicas permeando o *antropos* e o *topos* no Cerrado, poetizado pelo autor por meio de uma série de *tropos* líricos. Para tanto, adota-se aqui a perspectiva teórico-analítica da ecocrítica¹ e, mais especificamente, da Ecologia Social (GARRARD, 2004; BUELL, 2005), enfocando os poemas “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial”, do livro *Águas de visita*ção (FREIRE, 2002), a fim de indagar a relação dialética entre espaço e trabalho rurais na poesia freireana. Sob tal perspectiva, entendemos aqui que a poética de Silva Freire está esteada numa infraestrutura material, produto de uma interação entre natureza e cultura, em que o Cerrado e o homem do campo transformam-se mutuamente por meio do trabalho na/da terra.

Nesse sentido, estudar a representação poética do Cerrado e suas drásticas alterações pelas atividades econômicas de extrativismo vegetal e agropecuária é necessariamente também indagar o papel que o trabalho rural desempenha nessa dinâmica. Na medida em que natureza e homem são reduzidos, respectivamente, a matéria-prima e mão de obra, o Cerrado torna-se arena de disputas de um capitalismo agrário, ainda predominante em diversas regiões do Brasil e dominante na economia mato-grossense, desde o tempo de Silva Freire até os dias de hoje.

¹ Diferentes autores usam, ora como sinônimos, ora com pequenas nuances distintas, termos como “ecocrítica”, “estudos ambientais”, e “estudos verdes”, para se referir a esta perspectiva teórico-metodológica de crítica textual. O termo “ecocrítica”, mais comum nos países de língua portuguesa, é o adotado neste artigo.

2 O Cerrado: ecossistema e literatura

Já no fim dos anos 80 do século XX, rompendo com o cânone crítico-teórico então dominante, centrado em perspectivas pós-estruturalistas e desconstrucionistas, os estudos ecocríticos vêm questionando, nas últimas três décadas, máximas propaladas como verdades quase absolutas nas Humanidades, entre as quais se destacam as de que “tudo é discurso”, “não há fatos, apenas versões”, “não há correspondência entre os signos e o real”, etc.

Assim, ainda que haja diferentes abordagens dentro da ecocrítica, podem-se identificar dois principais pontos de convergência entre elas: a) a análise das relações entre literatura e ecologia, evidente já no substantivo *ecocrítica*; e b) uma tendência a entender os processos culturais, sociais e discursivos estruturados em uma inegável base material: a natureza e seus ecossistemas. De tais postulados, deriva a ideia de que textos podem ser lidos como ecossistemas, a qual é adotada no presente artigo:

[...] tudo o que pode ser dito sobre *nature writing* – ou qualquer outro gênero – em relação ao realismo mal esgota o que merece ser dito sobre textos como representações ambientais. Gêneros e textos são eles mesmos indiscutivelmente “ecossistemas”, não apenas no sentido estrito do texto como “ambiente” discursivo, mas também no sentido mais amplo de que textos “ajudam a reproduzir ambientes sócio-históricos” de forma estilizada (Bawarshi, 2001: 73). De fato, um texto individual precisa ser pensado como conectado a um ambiente, a cada etapa de sua germinação à recepção. (BUELL, 2005, p. 44, tradução minha)²

Ecossistemas que são, os textos devem ser entendidos, sob tal perspectiva, em uma dinâmica que transcende o espaço do enunciado e

² “all that might be said about nature writing - or any other genre - *vis-à-vis* realism scarcely exhausts what deserves to be said about texts as environmental representations. Genres and texts are themselves arguably «ecosystems», not only in the narrow sense of the text as a discursive «environment», but also in the broader sense that «texts help reproduce sociohistorical environments in stylized form» (Bawarshi, 2001: 73). Indeed, an individual text must be thought of as environmentally embedded at every stage from its germination to its reception”.

da representação do espaço natural, compreendendo ainda os processos econômicos que condicionam o sistema literário de produção, circulação e recepção (ou da “germinação à recepção”, como na citação acima). Um ecossistema é, pois, uma dinâmica em que dois prefixos *eco-*comparecem: o ecológico e o econômico, em uma série de relações entre essas duas instâncias, permeadas pelo trabalho humano.

Há, porém, que se esclarecer que a relação entre natureza e cultura não é aqui vista como uma dicotomia, tal qual a propalada pela antropologia estrutural, na clássica fórmula binária do cru *versus* cozido (LÉVY-STRAUSS, 2004). Em vez disso, os estudos ecocríticos compreendem natureza e cultura como instâncias entre as quais se estabelece um *continuum*, no qual não há possibilidade de pureza total: não há fato cultural que não se origine de fenômenos empíricos naturais, assim como não há hoje espaço natural que não esteja em alguma medida afetado pela cultura, seja em termos do efeito estufa intensificado pelo homem, seja pelo mapeamento planetário conduzido por empresas como a Google.

Consequentemente, as definições de natureza – e, por conseguinte, as agendas políticas e acadêmicas – dos estudos ecocríticos não são uniformes: há, entre várias outras, abordagens que entendem o ambiente reduzido à condição de instrumento, tal qual um conjunto de recursos a serem utilizados responsavelmente pelo homem; ou que tomam o humano como fonte única de ruptura do equilíbrio ecológico, defendendo radicalmente a redução populacional; ou que não dissociam problemas ecológicos dos de gênero, classe, etnia, considerando que diferentes grupos sociais sofrem de maneira distinta os impactos ambientais (GLOTFELTY; FROMM, 1996).

Diante dessa pluralidade epistemológica, no âmbito das diferentes correntes ecocríticas, o presente artigo opta por procedimentos analíticos da Ecologia Social, uma vez que tal proposta considera a expropriação da natureza como indissociável dos danos e prejuízos ao homem. Trata-se, portanto, de aproximação de pressupostos subjacentes às correntes ecocríticas e sociocríticas dos Estudos Literários, as quais, em última instância, articulam o texto à base material – natural e econômica – em que ele é produzido. Ademais, ao entender todo impacto ambiental de origem antrópica como consequência de uma ação dentro de um sistema

econômico, a Ecologia Social dá ênfase ao ambiente e ao homem em suas inter-relações, chamando a atenção para a redução dessas instâncias à condição de matéria-prima e mão de obra, respectivamente.

Tais escolhas epistemológicas nos levam a examinar, no caso da obra de Silva Freire, os contextos ambiental e social dos poemas “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial”, publicados na primeira edição de *Águas de visita*, em 1979. No que tange a esse marco temporal, há que se considerar que, nas décadas de 1960 a 1980, sob o lema de “Integrar para não entregar”, porções significativas do Centro-Oeste e do Norte brasileiro foram incorporadas a um imaginário nacionalista pela propaganda estatal da ditadura militar (OLIVEIRA, 1988). Do ponto de vista simbólico, o que era até então entendido nos grandes centros urbanos apenas como selva, sertão ou grotão passou a ser representado pela comunicação governamental também como “Brasil”, o que justificaria uma série de ações políticas e econômicas com vistas à ocupação da região da Amazônia, do Cerrado e de espaços circunvizinhos.

Mato Grosso foi um dos estados brasileiros que mais aceleradamente sofreu alterações socioambientais durante a política desenvolvimentista militar, o que incluiu a divisão do estado em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a consequente criação de novo centro urbano político-administrativo; a construção de grandes estradas, como a BR-163; a fundação da Universidade Federal de Mato Grosso; a expansão da fronteira agrícola no norte do estado; e a reurbanização de Cuiabá. Todos esses fatores acarretaram novos fluxos migratórios de pessoas oriundas de distintas regiões do país e com diferentes propósitos, movimentos que aceleraram o processo de ocupação do território mato-grossense, degradam o bioma do Cerrado e alteram as formas de organização do trabalho rural. Note-se, porém, que os impactos socioambientais dessas mudanças datam do período pré-colonial e intensificam-se com as bandeiras, ainda que se potencializem radicalmente a partir do integracionismo militarista.

Por sua vez, do ponto de vista do trabalho rural, o que se nota no estado ao longo dos últimos 50 anos é uma progressiva substituição das formas de agricultura familiar por modelos de latifúndios do agronegócio. Nesse processo, a mecanização das fazendas reduz os postos de trabalho e a alta especialização dos grandes produtores gera preços mais

competitivos e a consequente falência e venda de terras dos pequenos produtores. A reforma agrária, tema transversal a essa discussão, vem avançando ainda muito lentamente no país, em contraponto à celeridade com que crescem e prosperam os senhores do *agribusiness*.

No período da ditadura militar, Silva Freire assistiu, não só como poeta, mas também como advogado, professor de Direito e homem engajado na política cultural de seu estado, ao desenvolvimento pronunciado de duas atividades econômicas que alteraram drasticamente a paisagem local e a vida do trabalhador rural de Mato Grosso: o extrativismo vegetal (envolvendo a retirada de madeira e/ou queimadas para fabrico de carvão) e a agropecuária (progressivamente substituindo terras devolutas por pequenas propriedades e, mais tarde, por grandes latifúndios do agronegócio). Até os dias de hoje, tais atividades econômicas continuam marcando a vida do homem e da natureza do Cerrado, definindo padrões de baixo povoamento nas zonas rurais (graças ao modelo vigente de agropecuária extensiva, que muito consome terras e recursos naturais em geral) e assegurando ao estado a alcunha de “celeiro do Brasil”, como maior produtor de grãos no país atualmente (SOARES, 2017).

Tais dados evidenciam a relevância de uma leitura que relacione as representações do Cerrado e do trabalho rural na arena cultural mato-grossense. Nesse sentido, procede-se, na próxima seção, à análise detida de três poemas de Silva Freire, com vistas a desvelar pontos de tensão, muitas vezes invisibilizados nos discursos artísticos sobre o espaço do campo e da região.

3 Figurações do Cerrado

“Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial”, além de serem poemas relativamente longos, com larga exploração da disposição de versos, palavras e caracteres na página – traços estilísticos de Silva Freire –, apresentam um segundo ponto de convergência: formam uma espécie de epopeia tríplice do Cerrado. Para tanto, apresentam, em tom grandiloquente, ora as agruras do homem que transforma o espaço natural sob pressão de atividades econômicas, ora uma descrição algo mítica do ambiente rural mato-grossense. No entanto, não se pode dizer

que, nesses poemas, o Cerrado compareça apenas como espaço onde se desenrola a ação. Em vez disso, o espaço natural, progressivamente se tornando mais rural – e, portanto, mais marcado pela agência antrópica –, ganha centralidade nos textos, como se nota nas três primeiras estrofes de “Cerrado/raízes”:

– cerrado
 arbusto miúdo
 o ar no alto do
 busto recurvo
 um grito no
 susto da planta dos pés
 o ritmo da floração
 no coração ancestral

– cerrado
 experiência de estar no perto
 / na caixa do peito
 na folha do livro

– cerrado
 tecido terlúrico
 /processo/
 ingresso na história
 e/ou
 regresso atávico
 no trançado que amassa
 a raça
 que adelgaça

(FREIRE, 2002, p. 45)

A repetição anafórica do substantivo *cerrado*, à guisa de refrão antes mesmo da primeira estrofe, garante o primado do ecossistema no poema. O bioma é descrito por uma série de imagens de sua flora e fauna ao longo das demais 46 estrofes do poema, as quais vêm ainda entremeadas a índices da crescente ocupação humana, denotada por substantivos como *arado*, *gado*, *semeador*, todos do campo semântico da agropecuária.

Essa mistura de elementos naturais e humanos corrobora uma leitura do Cerrado já como espaço rural e domado no poema, e não mais como natureza indômita. O antropocentrismo subjacente a essa visão se nota em jogos de palavras e metáforas que aproximam o vegetal e o humano, como em “*arbusto* miúdo/o *ar* no alto do/*busto* recurvo” e em “susto das *plantas dos pés*”. Além disso, na segunda estrofe, o eu lírico afirma claramente que a experiência do Cerrado é a de “estar no perto/na caixa do peito/na folha do livro”. Ao enunciar que se trata de um espaço do qual o homem se vê em proximidade, o Cerrado não é representado por tropos como o da selva e da mata virgem, tradicionalmente associados ao desconhecido e ao misterioso na poesia brasileira sobre o espaço natural – sobretudo no século XIX, quando do auge dessa temática no Romantismo. Trata-se aqui de espaço conhecido e, portanto, progressivamente domado, cognoscível ao ponto de tornar-se matéria poética, porque traduzível em sistema simbólico humano de trabalho, produção e lucro, sem espaço para o inefável, o sublime, o desconhecido.

É justamente ao ser transposto para o plano poético-linguístico (condição para depois devir produto econômico) que o Cerrado se torna “tecido terlúrico”. De mesmo étimo que *texto*, do latim *textum*, o tecido é uma textualidade constituída por fios que se organizam conforme a mão do tecelão, o qual faz do algodão ou da lã – elementos naturais – signos de cultura. Do mesmo modo, o poeta transforma o Cerrado em tecido poético *terlúrico*, em que o neologismo, ao quase enunciar *telúrico* – ou o que é da terra –, insere-lhe um insidioso *R*. Daí, o *ter-lúrico* ganha nova dimensão, como terra que vira propriedade privada – *ter*, e não *ser* terra, em um processo em que dizer a mata nativa é dela se apropriar. Ademais, um espaço *terlúrico* é também aquele a que se atribui um *telos* – finalismo imposto pelo homem à terra, aqui reduzida à matéria-prima que o trabalhador rural deve converter em lucro de outrem: o proprietário da terra.

A ideia de apropriação do espaço pelo homem é reforçada quando, mais uma vez, o poeta joga com signos ambíguos entre os campos semânticos do vegetal e do humano (mas agora, do humano enquanto dotado de língua), ao enunciar que o Cerrado é “experiência de estar no perto/na caixa do peito/na *folha do livro*”. A experiência do bioma é,

então, a de estar em intimidade física com ele (“perto/na caixa do peito”), mas também a de torná-lo matéria assimilável pelo homem através da língua, seja no discurso oral, seja na “folha do livro”. A ambiguidade dos termos indica, portanto, uma ambivalência também na postura que esse sujeito lírico assume diante do ambiente, ora falando *nele*, ora falando *dele*, oscilando entre circunstâncias adverbiais de lugar ou assunto.

No poema, a textualização do Cerrado, ou seu “ingresso na história”, como sugeria o verso da terceira estrofe, é explicitamente associada às ações econômicas que o homem desenvolve nesse espaço. Deixando sua marca de arado, fogo ou derrubada, o homem produz também uma escritura no solo, análoga àquela que Derrida (2008) associara às formas de escrita anteriores mesmo à fala, indicando a inserção humana de traços pré-significantes sobre uma superfície natural, como a das picadas que se abrem no mato. Porém, se, para o autor do pós-estruturalismo francês, o rastro que o homem deita sobre o solo como pegada é uma potência semiótica anterior ao signo, liberta do logocentrismo, no poema de Freire o rastro ganha uma dimensão radicalmente distinta: trata-se de índice de uma ação econômica que altera o ambiente por meio do trabalho e subjuga-o a uma gramática dos interesses humanos, a qual se escreve por linhas que máquinas desenham na terra. A escrita da ocupação do Cerrado é, então, absolutamente logocêntrica, uma vez que insere o bioma como significante de um conjunto de recursos naturais a serem explorados e enunciados pelo homem. Tal ressignificação do Cerrado como texto escrito pela economia humana, e não pela natureza, pode ser notada nas estrofes a seguir, retiradas de “Cerrado/raízes”:

– um arado
de corda e cavalo
escritura o fofó que cheira/
e o cerrado se amacia
no remanejo do gado
no arrepio dos ventos
na canção evangélica do
semeador

[...]

– o solo-cerrado
 cercado de aceiro
caligrafa nos caminhos de
sua tortuosidade vegetal
(FREIRE, 2002, p.46)

[...]

– golfos de fogo
 no recente corpo morto
/quem o decifra no pouco pasto
 pastado?
(FREIRE, 2002, p. 50)

Na primeira dessas estrofes, as linhas retas que o arado abre na terra, para posterior plantação, são tomadas como “escritura [d]o fofo que cheira/ e o cerrado se amacia”, num processo em que o homem inscreve os próprios signos sobre a terra, a qual se dobra mansa aos seus desígnios. Há ainda uma clara associação entre a escrita do homem – que *altera* o real – e a escrita de Deus – que *cria* o real. A referência intertextual às “Escrituras Sagradas”, através da imagem da parábola do semeador, faz do trabalho agrícola uma espécie de pregação, levando a palavra – não tanto de Deus, e sim do capital – à supostamente³ então inculta terra do Cerrado.

Ainda no campo do mítico, destaca-se, na segunda e na terceira estrofe acima citadas, a premência da imagem do fogo, símbolo de iluminação no platonismo, de purificação no cristianismo e da passagem do natural ao cultural no estruturalismo. Ao longo de todo o poema “Cerrado/raízes”, a chama e o incêndio são tropos reincidentes, não só revisitando essas metáforas caras ao pensamento ocidental, mas também – e principalmente – chamando a atenção para o papel que o fogo desempenha nos ciclos econômicos desenvolvidos no Cerrado.

Uma vez que tanto o extrativismo de carvão quanto a abertura de campos para pastagem e a adubação por fuligens lançam mão do fogo artificialmente produzido, este é uma das mais poderosas ferramentas de

³ Diz-se aqui “supostamente” porque o poema não faz qualquer menção aos grupamentos humanos ocupantes do Cerrado antes da colonização.

que se vale o homem para escrever (ou se inscrever?) na paisagem do Cerrado. Assim, um “solo-cerrado/cercado de aceiro” designa uma porção de terra delimitada (e, portanto, significada) por um desmatamento em torno da propriedade, a fim de que os incêndios empregados na agropecuária não se estendam para outros espaços. Trata-se, pois, de caligrafia que delimita, em meio à “tortuosidade vegetal”, linhas retas que definem o que foi incorporado como recurso econômico à disposição do fogo humano. Sobre os impactos ambientais do uso indiscriminado dessa técnica, entre os quais se destacam as queimadas que assolam o Cerrado sobretudo no período da seca, quando o fogo se alastra muito mais rápido, fica sem resposta no poema a dura pergunta que o sujeito lírico coloca: “no recente corpo morto/ quem o decifra no pouco pasto/ pastado?”

Não se pode, todavia, negligenciar que os incêndios do Cerrado escrevem um texto – indecifrável “no recente corpo morto” – cujo enredo afeta também os homens pobres, explorados numa terra de que em geral não são proprietários e para uma plantação de cujo lucro pouco ou nada participam, como se nota na estrofe a seguir, retirada do mesmo poema:

– depois que o fogo se pastou
 camboteando
 no capim nativo
o sítio encolheu-se todo
 na campânula
 do campanário
/a família virou engenhação de sobrevivência?
(FREIRE, 2002, p. 50)

Cambotear é corruptela da forma dicionarizada *carbotear*, que significa mentir, enganar, trapacear. Se os versos acima, por meio de uma elaborada hipálage, atribuem ao fogo o caráter de carboteiro, o poema também alude, indiretamente, a outra burla, de que é vítima o trabalhador rural: a promessa de que, no futuro, com o dinheiro de sua labuta mal remunerada, poderá comprar o próprio quinhão de terra. O malogro da promessa, prenunciado no verso “o sítio encolheu-se todo”, é denunciado mais diretamente no final da estrofe, em que se lê que “a família virou

engenhção de sobrevivência”, em intrincados malabarismos para subsistir a despeito dos poucos recursos econômicos.

A conflituosa relação mediada pelo fogo, entre a natureza e o trabalhador rural que a muito custo alimenta sua família com a queimada do Cerrado, é também expressa no poema “Carvoeiro/vegetal”. Nesse texto, nota-se uma interdependência entre o humano e a flora local, na medida em que o personagem principal do poema é descrito unicamente como *carvoeiro*, isto é, a partir de uma relação de exploração – ou, mais especificamente, de extrativismo vegetal – com o Cerrado. Assim, o título já se constrói por uma alternância, expressa pelo sinal gráfico da barra, entre o naturalmente produzido (vegetal), o artificialmente produzido (o carvão) e o homem que opera, por meio de seu trabalho, a conversão entre os dois polos (indicado pelo sufixo *-eiro*). No entanto, mais do que a transformação do espaço pelo fogo, o poema tematiza o efeito das queimadas sobre o carvoeiro, o qual se transforma junto com a natureza por ação do incêndio, como se nota nas cinco primeiras estrofes:

– na córnea dos olhos
 / fuligem /
vago vento agosto oestino
 primaverando...

– carvoeiro:
 múltiplo ser
 num lasquear o enredo
 da lenha

– nessas entranhas
 seu tostado parto
 revivente de vida

– calor de clorofila
 calvo enigma e caldo
 lombo do tombo
 ombro-lenheiro
 na lenda do dinheiro

– no incêndio/dinheiro
ferve a carne que chia
no atrito de átimo circuito
(FREIRE, 2002, p. 57)

O poeta aí transpõe para o espaço do lírico um fenômeno que é tanto natural quanto cultural: o mês de agosto, auge da seca no Centro-Oeste brasileiro, conforme o ciclo pluvial típico da região, é também quando se multiplicam os incêndios intencionais no Cerrado (entre os quais, aqueles para produção de carvão), a fim de que os impactos do fogo sejam potencializados pela baixa umidade do ar.

Contudo, em vez dos efeitos do fogo sobre a terra, tematizados na maior parte do poema “Cerrado/raízes”, o foco recai, nessas estrofes de “Carvoeiro/vegetal”, sobre o corpo do carvoeiro que queima junto à flora. Assim, ardem-lhe a “córnea dos olhos”, as “entranhas”, o “calvo enigma”, o “lombo” e a “carne que chia”. Não se pode, porém, dizer que o poema trata o carvoeiro como vítima da economia da queimada. Em vez disso, a representação do personagem se dá revestida de uma aura de heroicidade: “múltiplo ser”, de “tostado parto”, “revivente de vida”, o carvoeiro ganha ares de herói épico, que sobrevive às agruras do “incêndio/dinheiro” sobre o qual se constrói não só o homem, mas também boa parte da economia local. Nesse sentido, Raymond Williams (1990) nos lembra que as relações econômicas entre campo e cidade (no caso de Freire, o Cerrado rural e Cuiabá, respectivamente) frequentemente são ocultas no discurso literário por tropos da vida campesina. Sob tal perspectiva, em “Carvoeiro/vegetal” lemos não só a vida do homem que incendeia o Cerrado, mas também o sistema econômico que o leva a fazê-lo, alimentando a cidade onde, em última instância, o próprio poema foi escrito.

Ainda no que tange à imagem do carvoeiro revestida de traços de herói épico, lutando contra uma natureza que quer (ou precisa) subjugar, destacam-se as seguintes estrofes do poema, construídas por uma sequência de sintagmas verbais que heroizam as tarefas diárias do trabalhador do campo:

... descoivando a confiança
desconfia do barro que trinca
desafia o rumo do vento
desata o resumo do monte
e coloniza o húmus/
perfil de seu inteiro

[...]

– a bordo da carvoaria
a vida se convalece
quanto ígneo peito
sobrevoa o infinito
(FREIRE, 2002, p. 60-61)

A peleja do carvoeiro contra o fogo – paradoxalmente criado por ele mesmo para desbaste da mata – é revestida aí de metáforas grandiloquentes, como “ígneo peito” e “sobrevoa o infinito”. Estas conferem uma dimensão quase mítica à ação destruidora do fogo, enfatizada pela reiteração do prefixo *des-*, indicativo de ação contrária, negatividade ou anulação. Assim, ao final da queimada, sobra apenas a coivara – monte de gravetos mal queimados – que o carvoeiro separa (“descoivando”) do carvão, em uma atividade de quem revira os escombros, ou ruínas, de um espaço (“o monte”). Nesse processo, “coloniza o húmus”, metonímia do Cerrado que, dominado, ou colonizado, torna-se matéria-prima da atividade econômica da carvoagem.

No entanto, o mesmo húmus, ao ser colonizado, indica que o carvoeiro é também vítima de uma colonização de seu corpo, ainda que não explicitamente descrita no poema. Afinal, o último verso da estrofe, se lido como aposto de húmus, traça uma relação de identidade entre o solo colonizado e o carvoeiro. Colonizado no “perfil de seu inteiro”, o carvoeiro é, então, um homem também explorado, reduzido à condição de mão de obra mal remunerada, que sobrevive à dominação do dono das propriedades cuja madeira se queima, ou mesmo do agenciador das queimadas ilegais em áreas protegidas pelo governo.

Ao longo do poema, percebe-se, pois, que o heroísmo das primeiras estrofes, designando um homem que lutava *contra* a natureza, cede lugar a um heroísmo do homem que luta *com* a natureza por sua sobrevivência, em um sistema no qual mal consegue com que se manter. Todo o lucro da carvoagem vai para outrem – uma burguesia rural não pronunciada em “Carvoeiro/vegetal”, apenas aludida indiretamente, como se nota nas estrofes a seguir.

– a explosão da fornalha
na cara do carvoeiro
é imposto que a terra cobra
no altar da fabricação

– nas mãos postas do carvoeiro
a matéria-origem
erige
o santuário do feto
afeito
à imolação do objeto...

– na sangria da caeira
selvateia
o carvoeiro
lacrimando sua herança
(FREIRE, 2002, p. 64)

A fornalha em que se transforma a mata em chamas agride termicamente a face do carvoeiro, cobrando-lhe, metaforicamente, o imposto que o trabalhador deve não à terra, mas ao seu empregador. O fato de que a riqueza produzida pela exploração do Cerrado não fica nas mãos do carvoeiro – ele mesmo, um explorado – é retomado nos versos subsequentes. No bloco poemático seguinte, a queimada ganha ares de sacrifício ritualístico (“imolação do objeto”), em consonância com a imagística religiosa presente em estrofe de “Cerrado/raízes” anteriormente citada neste artigo. Nesse contexto, as “mãos postas do carvoeiro”, ao mesmo tempo em que colhem “a matéria-origem” carbonizada, estendem-se também para entregar servilmente o lucro

colhido ao dono da terra, em estrutura algo feudal reproduzida até os dias de hoje em porções significativas da pirâmide social rural de Mato Grosso.

Nesse contexto, a dor da terra queimada (“sangria da candeia”) torna-se dor também do homem devastado pelo extrativismo predatório, reduzido a “carvoeiro/lacrimando sua herança”, em choro de olho ardido pela fuligem e pela miséria. Para este, o lucro representa apenas uma esperança, não concretizada nem no âmbito do poema, nem no sistema econômico que destrói o Cerrado à custa de vidas humanas empobrecidas:

– o carvoeiro
crava
na esperança da mão
introvisão de moedas
/cunha da unha/
e no volante que cinsa sua
esperança de cinzar a vaca ruiva
(FREIRE, 2002, p. 66)

A repetição do vocábulo *esperança*, junto a termos do campo monetário, como *moedas* e *cunha* (nominalização do verbo *cunhar*), indica que o lucro, para o carvoeiro, não é mais que um sonho, ou uma “introvisão”. Tal neologismo, por meio de um prefixo que indica movimento para dentro, sugere que o sonho de riqueza do trabalhador é vivido à revelia da realidade exterior: o macrossistema exploratório a que serve.

Em contraposição a tal esperança, o que de fato ganha este homem é pouco mais do que o desgaste físico pelo trabalho insalubre, que lhe caleja as mãos, arde a pele, deforma mãos e unhas – como que por ação da ferramenta também chamada “cunha”, com que se corta a lenha – ou os dedos do carvoeiro. Nesse sentido, mesmo a semelhança fonológica entre *cunha* e *unha* torna-se significativa, enfatizando que a mão do homem (metonimizada pela unha) se reduz à condição de ferramenta, tal qual a cunha com que ele opera a derrubada das árvores.

Também por procedimentos de ambiguidade e repetição, os termos *cinsar/cinzar*, variantes ortográficas do mesmo verbo – derivado de *cinza*, subproduto da queimada –, amplificam a imagem da exploração do trabalhador rural. Para tanto, a estrofe apresenta a esperança do

carvoeiro por um dia *cinzar* (marcar a brasa, ou cinza) uma “vaca ruiva” como sua, o que não é mais do que devaneio inocente de apropriação dos meios de produção. *Cinzado* (aqui, sinônimo de *enganado*) pelo sistema econômico que lhe promete algum lucro, o carvoeiro se deixa iludir por um escrito – cheque, contrato – em folha avulsa (ou folha volante), com promessas de um trato em que crê, sem nem o saber ler. As únicas palavras que conhece – e em que se reconhece – são as que aprendeu a reconhecer no espaço rural e marcam seu dia a dia de labuta no Cerrado:

– na aldeia do carvoeiro
o carvoeirinho
soletra o abecedário da lenha:
cis-co
es-pi-nho
fi-a-po
far-pa
cin-sa
bra-sa
ti-ção
“*quei-ma-da*”
e o menino estala a língua na doçura do
me-la-do!
(FREIRE, 2002, p. 60)

As intrincadas relações entre textualidade e espaço rural, pontuadas por Silva Freire com metáforas da escrita e da leitura para as interações que o homem mantém com a natureza ao alterá-la para fins econômicos, também se fazem presentes no poema “Canavial”. De tom mais marcadamente lírico, o poema descreve, por diferentes perspectivas, uma vasta plantação de cana, a partir da qual se podem entrever indiretas alusões aos trabalhadores rurais.

– desfolhando o
 âmbito
 clorofilado/
o canavial é livro
 extraverbal:
– vige a expressão gramatical
 que existe

– queimada no canavial!
 gomos teciduais
 aos gritos
 adocicam
a língua retorcida do fogo

– a bagaceira estruma:
a estrutura verde do vento
a curva inexata do gesto
 ângulo morto do corte
 peso incerto do feixe
o espaço externo da foice
(FREIRE, 2002, p. 92-93)

Da mesma forma que a mata carbonizada pelo carvoeiro, o canavial é também um “livro extraverbal”, não só escrito, como também lido pelo trabalhador rural no processo de colheita e processamento da cana. Lendo o mundo de seu trabalho, o canavieiro vai “desfolhando o/ âmbito/ clorofilado”, como quem desfolhasse (ou virasse as páginas de) um livro. No entanto, há que se enfatizar que não se trata aqui de uma escrita estruturada pelo sistema alfabético. A “expressão gramatical” do texto que o canavieiro lê neste poema não é a escolar; a cartilha do canavial é a escrita da “língua retorcida do fogo”, isto é, das queimadas cujas garatujas de cinzas e brasas os olhos do trabalhador acompanham atentos.

Por outro lado, ainda no que tange aos jogos de palavras entre o vegetal e a escritura, a língua de fogo é não só aquela que “lambe” a plantação, queimando os resíduos da safra anterior, mas também a linguagem com que se faz o candente poema de Silva Freire. Este, porém, provavelmente jamais será lido pelo carvoeiro, que não goza o canavial como língua literária – quase sempre inacessível a seu grupo

social, alheado desse tipo de capital cultural –, mas sim como bebidas que “adocicam/ a língua retorcida do fogo”. Isto é, o canavial lhe chega à língua (aqui metonímia da boca, e não da linguagem) apenas como aguardente que o deixa também “de fogo”, em estado alterado de consciência que lhe permite esquecer, por um instante que seja, sua condição de explorado.

À caligrafia do fogo, presente nos diferentes poemas analisados neste artigo, soma-se, no caso de “Canavial”, ainda a escrita do *corte*, do *feixe*, da *foice*, substantivos que metonimicamente marcam a presença do trabalhador rural no ato da ceifa. Note-se, contudo, que não aparece explicitamente nas estrofes o homem que trabalha no campo, apenas as ferramentas com que ele o faz, o que ratifica a reificação do sujeito na atividade econômica rural que o poema tematiza.

O trabalho mecânico e repetido do corte da planta, depois amplificado pelo ritmo ininterrupto da moenda, é replicado ainda no plano fônico do poema pelo paralelismo sintático dos versos na terceira estrofe. Nestes, a reiteração da estrutura substantivo-adjetivo-preposição-substantivo (como em “estrutura verde do vento”) cadencia as sílabas da língua poética, que, por sua vez, representam a cadência da “língua retorcida do fogo” com que se queima o terreno para a plantação.

O efeito de tal atividade laboral recai aqui sobre as plantas e o solo, especialmente no traçado que o plantio e a colheita deixam sobre o ambiente, delimitando uma “curva inexata”, um “ângulo morto”, um “espaço externo”. Observa-se, nesse sentido, uma semelhança entre a imagem da estrofe, formada pela reiteração de substantivos que denotam elementos geométricos, e o poema “Cerrado/raízes”, no qual o traçado do homem sobre a terra designava marcas no ambiente deixadas por um sistema econômico rural.

Por outro lado, no mesmo ponto identifica-se a mais significativa distinção entre o poema “Canavial” e “Carvoeiro/vegetal”, uma vez que este lançava foco sobre o homem do campo em sua atividade laboral, tendo o corpo marcado pelo mesmo fogo que altera a paisagem e move o extrativismo na carvoaria. Já em “Canavial”, o ser humano aparece não como força motriz das alterações no ambiente; em vez disso, figura como aquele que ingere produtos à base de cana de açúcar, o que revela

um outro lado do sistema econômico que transforma o Cerrado: o polo do consumo, e não da produção.

– verde de sexo
o canavial se bebe
no sensual do carnaval

– verde ave do mar remoto
procriando rapaduras
[...]

– na madrugada
o canavial cambaleia na calçada
: vai injetando seu hálito
nos passos do homem que tomba
(FREIRE, 2002, p. 90-91)

Tomando as formas de aguardente, rapadura e outros produtos mencionados no poema, como açúcar e melado, o canavial é transformado – pela força do trabalho do invisível canavieiro e pela metáfora do poeta – nesses alimentos e bebidas, a serem consumidos não só no espaço rural de Mato Grosso, mas num sistema de circulação e consumo cada vez mais amplo, envolvendo Cuiabá e outras cidades grandes. Ainda no que diz respeito à relação do universo descrito no poema e o entorno de Mato Grosso à época, destaque-se que a referência à embriaguez e ao carnaval – parônimo, afinal, do título do poema – é particularmente importante para associar a produção canavieira do poema ao consumo na capital mato-grossense, uma vez que a renovação do carnaval cuiabano foi uma das principais frentes de ação de Silva Freire como agente cultural no estado (FREIRE, 1986).

Por predicar ao canavial ações inesperadas de entes inanimados, como *beber*, *procriar*, *cambaleiar* e *injetar*, a plantação e sua safra se confundem não apenas com os produtos derivados do engenho, mas também com o homem que os consome. Essa fusão revela a tensão dialética entre o homem do campo e o ambiente que ele transforma – o qual, por sua vez, transforma-o de volta. Assim, o canavieiro que bebe a aguardente e caminha trôpego de ebriedade é não só “homem que tomba”,

mas também “canavial [que] cambaleia na calçada”. Desumanizado, o homem é não mais sujeito, tornando-se o mesmo que os pés de cana.

Todavia, se tal metáfora pode ser lida como reificação do homem, também pode ser interpretada como antropomorfização do Cerrado, tropo igualmente perigoso na medida em que equaciona homem e natureza sem reconhecer os significados específicos atribuídos a ambos e os distintos processos pelos quais cada um deles é incorporado nos mais variados sistemas culturais, desde a economia rural à poesia sobre ela, no caso dos poemas de Silva Freire. Desse modo, a antropomorfização das plantas em “Canavial”, além de figura retórica, revela ainda uma visão antropocêntrica do ambiente, o qual, para ser traduzido em língua, é enunciado por meio de um sistema de equivalências com o que é humano, sobretudo em termos de sensualidade, como nas estrofes a seguir:

– uma estrela foi se trocar
atrás do canavial...
: a fazenda se iluminou
de vírgulas semi-nuas
[...]
– do cerrado o canavial espele
a lenta esfregação sensual das
moendas...
... e à noite/ canavial:
de que tucho de luar
se faz o balanceio de teu verde?!
(FREIRE, 2002, p. 95)

Nas estrofes acima, uma série de sinestésias erotiza o canavial como fonte de prazer físico, algo análogo ao proporcionado pela embriaguez da aguardente e do carnaval. A conotação antropomórfica é aí tão poderosa que quase oculta o fato de “a lenta esfregação sensual das/moendas” designar poeticamente aquilo que, na verdade, é um trabalho insalubre e perigoso para o canavieiro (SCOPINHO, 2003): o corte e a moagem da cana. Se a lentidão da máquina é associada pelo sujeito lírico a um lânguido atrito com a superfície da cana, valendo-se de tropos que fundem o homem e as plantas, o ritmo lento e repetitivo da “esfregação

sensual das moendas” é também o do homem que trabalha em jornadas de 12 a 15 horas por dia na máquina (SCOPINHO, 2003), com poucas chances de encontrar, na ação da mó, qualquer gozo.

Sob tal perspectiva, na estrofe “– do cerrado o canavial espele/ a lenta esfregação sensual das/ moendas...”, observa-se uma segunda camada de significação pertinente à leitura ecocrítica ora empreendida. Nesse enunciado, o eu lírico sintetiza o processo de transformação do Cerrado motivado por uma atividade econômica (a cultura canavieira) que, se produz capital (oriundo do comércio de produtos a que se atribuem uma dinâmica de desejo e consumo “sensual”), culmina também numa destruição da mata, consumida, em última instância, para posterior “esfrega” das moendas.

Nesse contexto, a forma verbal *espele*, variante de *expelir*, guarda aí uma série de sentidos, ditos e não ditos no poema. Se o perfume sensual expelido pela moenda do poema empresta ares líricos à atividade econômica canavieira – ocultando os reais odores da fumaça que toma o canavial em chamas e polui o ar –, a associação com *expulsão*, substantivo derivado de *expelir*, logo nos lembra o que de fato está em jogo no universo agropecuário. Afinal, o canavial se constrói, em última medida, pela expulsão do homem de sua terra mediante imposições do latifúndio, bem como pela expulsão da mata nativa do Cerrado, por inserção da cana no ecossistema local.

Ganha, pois, por fim, novo sentido a pergunta que o eu lírico lança ao canavial na estrofe que encerra o poema: “... e à noite/ canavial:/ de que tucho de luar/ se faz o balanceio de teu verde?!” No fim do dia, da colheita ou dos tempos, de que tucho (peça de motor a combustão, frequentemente alimentado por etanol, um derivado da cana) se faz o balanceio (balanço, ou balancete) do verde do latifúndio? Em suma, quais são (e de quem são) as perdas e ganhos que entram no balanço final da economia canavieira? O poema se encerra sem resposta explícita, mas a análise comparada dos textos “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial” sugere que as perdas são distribuídas entre o Cerrado e o homem da terra, ambos expropriados para o lucro de uma burguesia rural que mal aparece no poema, assim como mal se deixa ver no espaço do roçado.

4 Considerações finais

Reafirma-se, na conclusão deste artigo, a possibilidade de uma leitura ecocrítica da poesia do autor, sobretudo na obra *Águas de visitação*, em que a paisagem não urbana de Mato Grosso comparece de maneira evidente. No entanto, mais do que simplesmente representação da terra – lugar-comum crítico empregado para a maior parte dos poetas do estado –, o que o Freire faz é uma reflexão lírica das relações tensas entre o homem e a natureza no espaço rural do Cerrado, sobretudo nos poemas “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal” e “Canavial”, aqui analisados.

Ainda que não tenha sido ele mesmo trabalhador rural, o poeta, atento à realidade social e ambiental do interior de Mato Grosso, construiu com acuidade imagética e vocabular o ambiente do Cerrado e as atividades econômicas do extrativismo de carvão vegetal e do cultivo da cana de açúcar. Nos três poemas, a paisagem do Planalto Central é descrita não como espaço selvagem ou pristino – tropo caro à poesia regionalista ou nacionalista –, mas sim como *locus* rural ocupado pelo homem, que transforma o ambiente e a si mesmo no bojo de atividades produtivas integrantes do sistema político-econômico vigente durante a ditadura militar no estado.

Tensa como é essa relação entre o trabalhador rural e a paisagem sobre a qual ele age, não poderia ser representada de maneira uniforme e tranquila ao longo dos poemas. Assim, varia de épico a lírico o tom que o sujeito poético assume nos três textos aqui analisados, bem como a distribuição do foco entre os efeitos da exploração sobre o trabalhador ou sobre a natureza.

Em comum a todos eles, por outro lado, destaque-se a crítica social à expropriação do homem do campo como mão de obra mal remunerada que opera uma destruição da natureza sob promessa de um lucro que jamais goza. Quem de fato se beneficia materialmente da agressão ao ambiente, seja o dono de terras, seja o arregimentador de trabalhadores rurais volantes, não é referenciado diretamente nos poemas, mas pode se inferir sua existência a partir de alusões nos três textos à malograda esperança de proveito financeiro por parte do trabalhador.

Finalmente, os três poemas se encontram em um segundo ponto de convergência: a metáfora da natureza como um texto, o qual é lido,

alterado, reescrito pelo homem. Nesse sentido, se o conhecimento do trabalhador em relação ao Cerrado, por seu convívio diário com ele, é tratado pelo eu lírico como um processo de leitura de uma sintaxe do ambiente, a agressão a fogo e foice é metaforizada como escritura, deitando marcas indeléveis sobre o solo, a fauna, a flora. Escritos como quem rasura ou garatuja o ambiente, esses signos que o trabalho rural deixa na terra queimada são, em si, pouco líricos. Mas, ao fazer deles poemas, Silva Freire nos traz essa escrita outra que não nos chega ao espaço urbano. Lançá-las nas páginas de *Águas de visitação* é, pois, ato ecológico e crítico – ecocrítico –, na medida em que nos lembra o custo humano e natural do carvão, do açúcar, da aguardente de nosso dia a dia.

Agradecimentos

A pesquisa de que resulta este artigo contou com apoio, na forma de bolsa de estágio pós-doutoral, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT).

Referências

- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BUELL, L. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell, 2005.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREIRE, S. *presença na audiência do tempo*(. Cuiabá: UFMT, 1991.
- FREIRE, S. *Águas de visitação*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2002.
- FREIRE, S. *Silva Freire: social, criativo, didático – catálogo de exposição*. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986.
- GARRARD, G. *Ecocriticism*. Oxford: Routledge, 2004.
- GLOTFELTY, C; FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press, 1996.
- LEITE, M. C. S. *Literatura, vanguardas e identidades: nas brenhas do regionalismo*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2015.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido: Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MAGALHÃES, E. de M. *Por entre brenhas, picadas a foice, matas bravas: a produção poética em Mato Grosso no século XX e XXI*. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MAGALHÃES, H. G. D. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicem, 2001.

OLIVEIRA, A. U. *Integrar para não entregar: políticas públicas na Amazônia*. Campinas: Papirus, 1988.

RAMOS, I. N. A. R. *Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire*. 2011. 254 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCOPINHO, R. A. *Vigiando a vigilância: saúde e segurança no trabalho em tempos de qualidade total*. São Paulo: FAPESP, 2003.

SOARES, D. Com safra recorde de milho, MT deve liderar produção de grãos no país. *Globo G1*. Mato Grosso, 1 jun. 2017. Disponível em <<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/com-safra-recorde-de-milho-mt-deve-liderar-producao-de-graos-no-pais.ghtml>>. Acesso em 31 ago. 2017.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recebido em: 15 de novembro de 2017.

Aprovado em: 23 de março de 2018.



Metonímia e realismo em “A enxada”, de Bernardo Élis

Metonymy and Realism in “A Enxada”, by Bernardo Élis

Maria Cecília Boechat

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
cboechat@letras.ufmg.br

Resumo: Análise do conto “A enxada”, de Bernardo Élis, publicado em *Veranico de janeiro* (1966) e tornado antológico por Alfredo Bosi, que o selecionou para compor sua coletânea *O conto brasileiro contemporâneo* (1975). A análise procura mostrar um dos procedimentos estruturantes da narrativa, que consiste no recorrente e variado uso da metonímia. A relação entre essa figura de linguagem e o realismo literário foi estudada por linguistas como Román Jakobson e Tzvetan Todorov e pelo semiólogo Roland Barthes, cujos trabalhos consistem no fundamento teórico da análise proposta. Nessa perspectiva, o objetivo é mostrar que, embora o conto de Bernardo Élis, por seu forte conteúdo social, tenha sido explorado principalmente em seu viés sociológico, a relação que a narrativa estabelece com a realidade rural brasileira não se pretende factual ou documental, mas encontra-se explicitamente mediada pela linguagem e pela tradição literária brasileira, em que se insere pela retomada de um episódio do romance *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida.

Palavras-chave: Realismo; Figuras de linguagem; Bernardo Élis.

Abstract: Analysis of the short story “A enxada”, written by Bernardo Élis, published in the book *Veranico de Janeiro* (1966) and turned anthological by Alfredo Bosi, who selected it to be included in his collection *O conto brasileiro contemporâneo* (1975). This study aims to show one of the structural procedures of the narrative, which consists in recurrent and varied use of metonymy. The relation between this figure of speech and literary Realism was studied by linguists such as Román Jakobson and Tzvetan Todorov and by the semiologist Roland Barthes, whose works are comprised of the theoretical foundation of the analysis proposed. From this perspective, the focus of this article is to prove that, even though the story of Bernardo Élis, due to its powerful social content, has been explored mainly through its sociological bias, the connection

that the narrative establishes with the Brazilian rural reality does not intend to be factual or documental. Nonetheless, it is found clearly mediated by language and the Brazilian literary tradition in which it is placed with the recallof an episode from the novel *A bagaceira* (1928), written by José Américo de Almeida.

Keywords: realism; figures of speech; Bernardo Élis.

1 A alquimia literária

Somente uma “alquimia secreta”, nas palavras de Julio Cortázar (1974, p. 151), pode explicar a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, o que explica também por que, dentre a enorme quantidade de contos publicados desde o passado até o presente, há tão poucos contos realmente grandes. Ainda que procurado imagens para se acercar da explicação desse feito, o escritor chega a uma formulação bastante satisfatória:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 1975, p. 150).

“Vida sintetizada”: de fato, definido primordialmente pela concisão e pouca extensão, ao conto se impõe a noção de limite e a necessidade de

escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar [...] no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento[...] literário contido no conto (CORTÁZAR, 1975, p. 151).

Pois só assim, ele alcançará ser *síntese viva*:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, o fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa além

dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra os seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 1975, p. 153).

Fechando o argumento, o escritor conclui:

Os senhores já terão percebido que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque na verdade, a maioria dos contos ruins que todos nós já lemos contém episódios similares aos tratados pelos autores citados [a crônica familiar das ambições frustradas, modestos dramas locais, angústias à medida de uma sala, o cotidiano medíocre]; a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade ou tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista. Por isso teremos de nos deter nessa encruzilhada, para tratar de entender um pouco mais essa misteriosa forma de vida que é um conto bem realizado enquanto outros que, aparentemente, a eles se assemelham, não passam de tinta sobre o papel, alimento para o esquecimento (CORTÁZAR, 1975, p. 153).

Como Cortázar, todos temos nossa própria coleção de contos; pois “eis que os anos se passaram e vivemos e nos esquecemos tanto; mas esses pequenos, insignificantes contos, esses grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, palpitando em nós” (CORTÁZAR, 1974, p. 155). Publicado em 1967, em *Veranico de Janeiro*, o conto “A enxada”, de Bernardo Élis, faz parte de uma das mais importantes coleções “pessoais”¹ de contos da literatura brasileira, a coletânea *O*

¹ O escritor arrola sua “própria coleção de contos” à página 155 de seu ensaio (CORTÁZAR, 1974), a qual certamente extrapola o caráter puramente pessoal, pelo valor propriamente crítico-literário da seleção feita por um escritor de sua envergadura. Certamente, o significado crítico de uma seleção pessoal será tanto mais significativo quanto for o repertório e a formação do colecionador, como é o caso também da coletânea de Alfredo Bosi.

conto brasileiro contemporâneo, preparada e publicada por Alfredo Bosi (1975), autor, ademais, da fundamental *História concisa da literatura brasileira*, referência bibliográfica obrigatória no campo de nossa historiografia literária e que, desse modo, confirma a vitalidade do conto de Bernardo Élis nos mares da literatura brasileira.

2 Os sentidos do tema: do pequeno para o grande

Dotado de forte unidade, o tema do conto não é de difícil acercamento. Como resumem Corrêa e Costa, “a enxada é o título de um conto de Bernardo Élis que narra o percurso de um trabalhador rural – Supriano – à procura de seu instrumento de trabalho, a enxada, que permanece inacessível ao personagem até a última palavra do conto” (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 1). Ou, nas palavras de Nádia Gotlieb:

Firmado na trilha da ‘exploração, o esquema da intriga mostra-se relativamente simples: de um lado, a vítima, ou o preto Piano, o explorado; de outro, uma série de personagens e fatores que funcionam como agentes [...] da exploração [...] que acabam favorecendo a ação do explorador-mor: o capitão Elpidio Chaveiro. O ‘motivo’ básico, pois, de tal intriga, é o trabalho. Supriano tem a força do trabalho [...] Mas não tem o instrumento do trabalho: a enxada (GOTLIEB, 1983, p. 33).

A narrativa recorta um momento singular da vida da personagem – o conflito atual com o coronel Elpidio Carneiro – mas que tem dimensão maior, ainda que visto somente da perspectiva do caso pessoal, pois ele decorre de uma situação de endividamento que já vem há tempos se arrastando:

Obra de cinco anos, Piano pegou um empreito de quintal de café com o delegado. Tempo ruim, doença da mulher, estatuto do contrato muito destrangolado, vai o camarada não pôde cumprir o escrito e ficou devendo um conto de réis ao delegado. Ao depois vieram os negócios de Capitão Benedito com João Brandão, a respeito do tal peixe de ouro de sã Donana, e no fritar dos ovos acabou Supriano entregue a Elpidio, pelo delegado, para pagamento da dívida. Com ele, foram a mulher entrevada das pernas e o filho idiota, que vieram para a Forquilha, terras pertencentes a Desidéria e Manoel do Carmo, mas que o filho de Donana comprou ao Estado como terra devoluta. Supriano deveria trabalhar até o fim da dívida (ÉLIS, 1975, p. 95).

A situação atual, portanto, se abre a relações mais amplas, que dizem respeito tanto à história pessoal do personagem (não se trata de uma situação nova ou provisória) quanto a relações sociais e políticas, chegando a envolver proprietários rurais e o Estado e implicando uma hierarquia em que Piano aparece no degrau de baixo, como propriedade, trocado que foi pela dívida do delegado com Elpídio, em uma condição que remete à escravidão dos tempos coloniais.

De fato, não oferecendo informações precisas sobre o lugar geográfico que lhe serve de cenário, nem definindo marcos cronológicos históricos, a narrativa consegue apreender e dar a ver uma diversidade de relações sociais e políticas que evocam o sistema mais geral de nossa organização agrária nas bases do coronelismo. Esse sistema está fundado, como afirma Barbosa Lima Sobrinho (1975, p. XIII), justamente “numa estrutura profundamente hierarquizada como a que costuma corresponder às sociedades organizadas sobre as bases do escravismo. No fundo, estaria nosso velho conhecido, o latifúndio”. Assim, o coronelismo encontra suas raízes no Brasil Colônia e, conforme anota o mesmo autor, a “presença e influência do potentado local já estavam registradas por Antonil, na sua justamente famosa *Cultura e opulência do Brasil*”, nos idos de 1711, e constitui-se em um dos traços históricos mais permanentes de nosso sistema agrário (LIMA SOBRINHO, 1975, p. XV). Como desenvolvem Corrêa e Castro, a publicação do conto na década de 1960 (dois séculos após o registro de Antonil) ainda então poderia até mesmo sugerir uma relação direta entre narrativa e o contexto social:

Os anos 50 e o início dos anos 60 foram marcados por um intenso movimento social no campo que, em certa medida, se associava ao projeto desenvolvimentista nacional. Em Goiás, estado de origem de Bernardo Élis, ocorreu o confronto de Trombas e Formoso, que reuniu trabalhadores do campo e militantes do antigo PCB na luta armada pela posse da terra. Em nível nacional, as Ligas Camponesas, representando uma categoria diversificada de trabalhadores do campo, alcançaram a unidade necessária para converter as demandas individuais ou locais do trabalhador rural em uma luta política mais ampla do campesinato pela reforma agrária e contra um inimigo comum: o latifúndio, decadente, arcaico e improdutivo. Como se sabe, após o golpe de 1964, o movimento campestino foi desagregado e a força do latifúndio recrudescceu com o processo de modernização da agricultura levado a cabo pela ditadura, que, sob a lógica do capital, resultou

no aumento da concentração da propriedade da terra. A luta do personagem de Bernardo Élis para conseguir uma enxada parece inserida nesse contexto e, em geral, tem suscitado uma leitura que interpreta o texto como uma denúncia das condições desumanas a que o trabalhador do campo está historicamente submetido no Brasil (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 2).

O comentário promove um duplo movimento: o início do argumento procura estabelecer uma relação direta entre a saga particular da personagem e o contexto histórico-social da década de 1960, em Goiás, estado de origem do autor, para, então, passar a relações mais indiretas, estendendo-se a um dado momento nacional (os anos da ditadura militar), que não diz respeito apenas ao contexto goiano, para daí, no mesmo movimento, estendê-las a uma situação ainda mais ampla, permanente, de certo modo atemporal e supra regional, mas ainda assim realista e histórica, a que o conto se opõe e denuncia.²

Ao retomar o conto “A enxada”, recolocando-o na ordem do dia, Alfredo Bosi promove uma abertura ainda maior do tema. O comentário, no texto de apresentação do volume, é breve, mas sugestivo. Ele aparece em seguida a uma discussão sobre as oposições com que costumamos pensar as vertentes da literatura brasileira, tais como urbano/rural, regional/universal, psicológico/social. O autor adverte, em seguida, que, desde os anos 1930, no conto brasileiro, essas oposições já teriam mostrado sua inadequação uma vez que “a invenção [criativa] já terá superado, enquanto ato estético, [essas] oposições externas, peculiares

² Esse movimento é coerente com a perspectiva assumida no ensaio, que adverte para a desarticulação entre o enredo e o contexto histórico da data de publicação do conto: “Entretanto, a relação entre o texto e o contexto em que foi escrito parece se dar pelo seu sinal negativo, isto é, pelo regresso a um mundo arcaico, onde o trabalhador, mais do que não ser dono dos seus meios de produção, sequer tem acesso à mais rudimentar ferramenta do trabalho agrário. [...] Vista desse ângulo, a relação entre a forma literária e o processo social parece se dar pela desconexão e não pela superposição que colaria o texto à imediata realidade política, social e econômica do país à época. Pode-se aventar a possibilidade de que o texto seja uma espécie de metáfora da desagregação do movimento campestre, uma narrativa da impossibilidade de vigorar o projeto político que se esboçara nessa luta e que começa a ser interrompido dois anos antes de o conto ser escrito. No entanto, há elementos na construção do conto que atravancam esse trânsito fluente entre a história narrada e a história social e se interpoem ao encaixe perfeito entre elas” (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 2).

ao assunto, ou às ‘situações’ narrativas que caracterizam o universo de um escritor”. O comentário ao conto de Bernardo Élis encontra-se nesta passagem, que diz respeito às situações narrativas (ou temas) exploradas pelas vertentes do conto no período coberto por sua coletânea:

E entre nós, o que se tem achado?

Situações históricas vistas na sua tipicidade extrema, e que podem incidir, por exemplo, no fato nu da exploração do homem pelo homem, no campo (“A enxada”, de Bernardo Élis). Ou a mesma relação de violência pode encarnar-se nas relações de família, no seio da classe média em uma capital provinciana: a Curitiba de cuja face prosaica os contos de Dalton Trevisan arrancam o calvário da vida conjugal, as humilhações do homem da rua [...] (BOSI, 1975, p. 9).

O comentário retoma o tema social do trabalho rural no Brasil, mas o leva até o tema filosófico da “exploração do homem pelo homem”. Essa passagem do regional ao universal sugere e chancela o valor propriamente estético, e não mais apenas documental ou histórico, do conto selecionado, uma vez que, como se afirmara anteriormente, a superação dessa polaridade somente é alcançável por meio do “ato estético”. De todo modo, pode-se perceber que, ainda sem nos adentrarmos propriamente na narrativa, já é possível afirmar a potencialidade significativa do recorte efetuado por Bernardo Élis, por si mesmo capaz de trazer novamente as palavras de Cortazar sobre como “o fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possu[i] a misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa além dele mesmo” pode explicar, em parte, que “um vulgar episódio doméstico [ou pessoal] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”.

3 A forma de expressão

A essa altura, é tempo de relembrar que, embora a situação atual do personagem não seja exatamente atípica, mas somente um desdobramento de sua condição permanente de endividamento e exploração, trata-se de uma situação especial ou, nos termos de Cortazar, *significativa*. Não apenas porque ela selará o seu destino com a morte, mas também porque contém um detalhe que beira o absurdo.

Como de praxe, uma das fontes de renda do coronel é o fornecimento, a prazo, de “enxada, mantimento, roupa e remédio para os seus empregados” (ÉLIS, 1975, p. 96). Portanto, a solução mais viável para Piano, que seria a de endividar-se de novo, comprando o instrumento com algum negociante da cidade, lhe é vedada, porque “Elpídio estaria já de língua passada para com todos eles para não venderem nada a prazo para os camaradas” (ÉLIS, 1975, p. 96). Como ressalta Gotlieb, “Daí a situação de absurdo: Piano *deve* plantar a roça de Elpídio, mas este *não* lhe dá a enxada” (GOTLIEB, 1983, p. 33), nem lhe vende a prazo. Se essa situação pode evocar e denunciar “as condições desumanas a que o trabalhador do campo está historicamente submetido no Brasil”, a condição de Piano é, todavia, ainda mais extrema. Assim, é por meio de uma espécie de concentração, ou exagero, que o núcleo do conto pode funcionar como momento significativo da vida do personagem, aquele em que se revela, por contiguidade, o todo de uma vida ficcionalmente criada e que pode ser relacionado, por alguma similaridade (e ainda que não se referindo diretamente a um momento específico), com a realidade histórica do homem do campo no Brasil.

Coerente e articuladamente ao tema, a narrativa se estrutura também por concentração. Retomando, de certo modo, a forma tradicional do suspense, não é, entretanto, a cena do assassinato de Piano que mantém a tensão da narrativa, pois a própria impossibilidade do cumprimento da tarefa pelo trabalhador desfaz a expectativa, de modo que a morte da personagem, apesar da violência da cena, chega como que “naturalmente”, ou seja, sem maiores surpresas.

A narrativa se divide em três partes. Na primeira, encontramos Piano no sítio de Joaquim Faleiro, com quem conta arranjar uma enxada emprestada. Nela, se relata, por rememoração, as várias tentativas frustradas de resolução do problema. Sem marcações temporais, as narrativas se encaixam umas nas outras, de modo que constituem uma superfície organizada, mas de difícil ordenação. O tempo, porém, para o personagem, passa rápido; o fim do prazo se aproxima: “E os dias passavam. Santa Luzia vinha chegando de galope. Supriano tacou um pouco de feijão num buraco da parede do rancho. Cada dia era um feijão que ele pinchava fora. Os bagos estavam no fim” (ÉLIS, 1975, p. 98). A segunda parte da narrativa concentra-se nos dois últimos dias. Subdividida em duas partes, primeiro Piano retorna ao rancho, mas uma caminhada que seria curta é estendida, para o personagem, pelo cansaço e pela fome. A narrativa se delonga,

detalhando a caminhada, a deterioração física, o desespero e um devaneio do personagem, que chega a imaginar ter já plantado a roça.

Na parte que se segue, Piano chega ao rancho. Tempo e espaço sofrem nova concentração, e saindo das paisagens amplas e variadas da primeira parte, ficamos reduzidos ao espaço exíguo da sala do rancho, onde a família se esquentava ao pé da fornalha. Amanhã é dia de Santa Luzia, fim do prazo acordado. A chuva recrudesce. Da porta, contemplando a noite, já em pleno delírio, Piano confunde os pirilampos com fagulhas de ferreiros imaginários fabricando enxadas, muitas delas, “à torto e à direita” (ÉLIS, 1975, p. 108). Nessa parte da narrativa, diminui a objetividade da narração até aqui prevalecente (ainda que centrada nas recordações do personagem), e o narrador passa a acompanhar o ponto de vista de outra personagem, Olaia, a mulher de Piano que, faminta e sonolenta, o vê chegar da roça para pegar um saco de sementes:

Piano investiu até perto de um ferreiro graúdo, colheu uma enxada, revirou para o rancho e foi sacudir Olaia:

– Olaia, vigia a enxada.

As labaredas brigavam com as sombras, pintando de vermelho ou de preto a cara barbuda de Piano arcado sobre a parálitica.

– Vigia só a enxada!

Olaia, admirada passou a mão sobre os olhos. Será que não estava dormindo? Por mais que procurasse ver a enxada que Piano lhe mostrava, o que percebia era um galho verde em suas mãos. Talvez murici, talvez mangabeira. Mas ferramenta nenhuma ela não via. “O homem tava não regulando, será?” – pensou Olaia otusa.

– Enxada! (ÉLIS, 1975, p. 108-109).

A cena se estende por mais alguns parágrafos. Piano retorna para pegar o segundo saco de sementes, novamente exortando à mulher:

– Olha a enxada, Olaia.

A mulher espantou-se novamente, pois estava cochilando, naquela madorna que a fome produz. [...] Mas o que via ante seus olhos horrorizados eram as mãos grossas de Piano manando sangue e lama, agarrando com dificuldade um bagaço verde de ramo de árvore. [...] Piano mesmo, ela via partes dele: as mãos em sangue e lama, parte das pernas musculosas sumindo debaixo do baixeiro, os pés em lama e respingos, também vermelhos, seriam pingos de sangue? Um pé sumiu, ressurgiu, mudou de forma.

– Enxada adonde? Indagou a mulher, em desespero.

E Piano mostrava o mesmo bagaço de madeira esfiapado em fibras brancas do cerne e verdes da casca, exibia as duas mãos que eram duas bolas de lama, de cujas rachaduras em sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas penduradas, tacos de unha, pedaços de nervos e ossos, que o diabo do fogo não deixava divulgar nada certo, clareando e apagando no braseiro que palpitava e tremia (ÉLIS, 1975, p. 109).

Se Olaia, sob os eflúvios da fome e por entre o bruxulear da fornalha, duvida do que vê, o narrador, logo em seguida, confirma: o que a mulher vê em partes, aos pedaços, metonimicamente, são mesmo as mãos e os braços de Piano em bagaços, desde a pele até o cerne, como o galho-enxada. Como se pode perceber, além de confirmar a visão de Olaia, retirando a cena do insólito e a reinscrevendo no âmbito da realidade ficcional, o narrador desloca levemente o ponto de vista. Preocupada com a enxada que o marido a exorta a perceber, Olaia (em cujo ponto de vista o narrador inicialmente se coloca) primeiro percebe o galho de árvore (“Por mais que procurasse ver a enxada que Piano lhe mostrava, o que percebia era um galho verde em suas mãos”). Caberá ao narrador detalhar, de outra perspectiva, “de fora”, mas mais objetivamente (sem o perigo do delírio) o que ela percebe apenas como “mãos em sangue e lama”, especificando que ele “exibia as duas mãos que eram duas bolas de lama, de cujas rachaduras em sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas penduradas, tacos de unha, pedaços de nervos e ossos”.

Algo do descritivismo grotesco naturalista se retoma aqui, mas a distorção da imagem, dificultosamente percebida por Olaia, percebida “em pedaços” e obscurecida pela luz cambiante, distancia a técnica da objetividade realista. Por sob uma espécie de lente de microscópio, os detalhes escabrosos avultam e ganham intensa visualidade, levando-nos a pensar em um tipo de realismo que talvez se possa chamar de *expressionista*.

Provavelmente tenha sido Mário de Andrade quem primeiro percebeu a necessidade de explicar o uso do termo realismo em relação às narrativas de Bernardo Élis, em texto que tem sido recorrentemente retomado pela fortuna crítica do autor. Como informa Luiz Gonzaga Marchezan, que recentemente reeditou o primeiro livro do autor, “Mário de Andrade observou, na orelha de *Ermos e gerais*, quando do seu lançamento em 1944, e que permaneceu na segunda edição do livro, em 1959”, que Bernardo Élis tem “o dom de evidenciar a *sua* realidade, pouco importando que essa *sua realidade* seja ou não o real da vida real” (MARCHEZAN, 2005, p. X). Acresce, ainda, estendendo o comentário:

A realidade literária de Bernardo Élis, de acordo com a observação de Mário de Andrade, constitui-se da oralidade e da paisagem goianas que reverberam, por sua vez, o insólito, manifestação que sustenta a desumanização a que estão sujeitas suas personagens [...] Constitui-se, assim, o regionalismo desse autor goiano, que ora se traduz trágico, ora cômico, ora quase fantástico, que migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares. Conforme a entrevista do autor, “a predominância do naturalismo físico [...], do descritivismo exterior dão à narrativa um estilo à base de ‘recursos expressionistas’, isso porque ‘o campo da literatura é mais amplo e profundo’” (MARCHEZAN, 2005, p. X-XI).

No caso do trecho que vimos comentando, esse realismo expressionista, que resulta na atmosfera algo insólita, se dá pela alternância do ponto de vista da narração, com o narrador ora assumindo a perspectiva de Olaia, faminta e sonolenta, susceptível, portanto, aos exageros da imaginação, ora (quase) o distanciamento próprio à narrativa em terceira pessoa tradicional, que comenta com objetividade sobre personagens e situações. Entretanto, o próprio detalhamento grotesco das mãos e braços de Piano, que confere veracidade às impressões de Olaia, aumenta a distorção da percepção do corpo da personagem. Por isso, a objetividade do narrador é mantida, mas a narrativa vê-se como que minada pela subjetividade e pela evidência do trabalho com a linguagem que sustentam o grotesco. Mais à frente, o conto deixa claro que Piano cavou a terra efetivamente com as mãos e os braços:

Chegados na gruta, logo os soldados viram a roça. Piano já havia plantado o terreno baixo das margens do corgo, onde a terra era mais tenra, e agora estava plantando a encosta, onde o chão era mais duro. O camarada tacava os cotos sangrentos de mão na terra, fazia um buraco com um pedaço de pau, depunha dentro algumas sementes de arroz, tapava logo com os pés e principiava nova cova. Estava nu da cintura para cima, com a saia de baixeiro suja e molhada, emprestando-lhe um jeito grotesco de velha ou de pongó (ÉLIS, 1975, p. 111).

Aqui, com a perspectiva distanciada do narrador, oferece-se com clareza aquilo que havia sido entrevistado de modo fragmentário, em partes, e por isso mesmo, grotescamente aumentado. De longe, com os soldados podemos ver, em plano amplo, a roça parcialmente plantada

e todo o corpo de Piano, semelhante “ao jeito grotesco de velha ou pongó”. A parte mais descritiva do trecho, além de elucidar o modo como ele realiza o trabalho, fazendo as vezes de enxada, para só então usar o pedaço de pau para abrir os buracos para as sementes, *reapresenta* a cena anterior, novamente trazendo-a para primeiro plano ao se referir aos “cotos sangrentos de mão”.

A próxima passagem da narrativa repete o procedimento, retornando às “carnes e ossos” do punho de Piano e, por último, já indistintos personagem e instrumento, ao “*taco* de graveto virando bagaço” e ao “*toco* de mão no chão molhado”:

Os soldados aproximaram-se mais para se certificarem se aquele era mesmo o preto Supriano. Tão esquisito! Que diabo seria aquilo? Aí Piano os descobriu e, delicado como era, suspendeu o trabalho por um momento para salvá-los:

— Óia, ô! Pode dizer para Seu Elpídio que tá no finzinho, viu? Ah, que com a ajuda de Santa Luzia... E com fúria agora tafulhava o toco de mão no chão molhado, desimportando de rasgar as carnes e partir os ossos do punho, o taco de graveto virando bagaço: — ... em ante do mei-dia, Deus adjurando... (ÉLIS, 1975, p. 111)

Segue-se o assassinato de Piano, episódio que é esvaziado de emoção (mas não de tensão) e apresenta intensa movimentação de pontos de vista, em apenas três parágrafos. Primeiro, o narrador dá conta das reações dos soldados: “Um soldado que estava ainda em jejum sentiu uma coisa ruim por dentro, pegou a amarelar e com pouco estava gomitando”. Vemos, de longe, o outro soldado se aproximando do primeiro. Enquanto os dois conversam, o ponto de vista volta a Piano, que, “de onde estava, não podia ouvir, mas teve medo”. Segue-se um novo delírio de Piano, que mistura as feições de um dos soldados com o rosto de seu Elídio, “os dentes de ouro relumiando como fogo de satanás”. Vê, ainda de certa distância, o soldado que o matará “sacolejando” em sua capona de chuva, e Piano o compara a “urubu farejando carniça”. O narrador, recusando-se a aderir ao medo do personagem, retoma distanciamento e passa a descrever, detalhadamente, os gestos do soldado: “Aí o soldado abriu a túnica, tirou de debaixo um bentinho sujo de baeta vermelha, beijou, fez o pelo-sinal, manobrou o fuzil, levou o bruto à cara no rumo do camarada”. Entre a mira e o tiro, a perspectiva se desloca mais duas vezes: “De seu lugar, Piano meio que se escondeu por trás de um toco de peroba-rosa que não

queimou, mas o cano do fuzil campeou, cresceu, tampou toda a sua vista, ocultou o céu inteirinho, o mato longe, a mancha por trás do soldado, que era o sol querendo romper as nuvens” (ÉLIS, 1975, p. 111, *passim*).

Em mais uma condensação metonímica, da perspectiva de Piano, “o cano” do fuzil do soldado se reduz apenas ao “cano”, que aumenta de modo a tampar toda a sua visão. Trata-se da segunda imagem recortada pela narração e que “cresce”, de modo a tornar muito concreta a violência da cena. A notação seguinte, que só pode ser do narrador, estabelece uma luta simbólica entre a luz e a escuridão que nos remete à mentalidade de Piano, sugerindo algo de ordem religiosa, como a luta entre Santa Luzia e Satanás. Vindo da parte do narrador, entretanto, o comentário imprime um teor poético ao episódio da morte da personagem, que perde em dimensão dramática e esgarça a aparente estrutura em suspense da narrativa. Ao mesmo tempo, o trecho retoma elementos da parte anterior do conto, como a imagem grotesca de Piano, que causa vômito ao soldado e faz o outro recorrer ao bentinho, e o vermelho da fornalha e do sangue das mãos de Piano, por meio da referência ao brilho do dente de ouro. Desse modo, retoma-se o mecanismo principal da narrativa, que nos leva de volta ao episódio concentrado da noite anterior ao dia de Santa Luzia, episódio que se reafirma, portanto, como centro do conto, espécie de “cena primária”, em torno do qual gravita a narrativa.

O procedimento estruturante do texto é, portanto, a sua concentração na noite em que a narrativa mostra seu movimento fundamental: a transformação da história da busca de Piano por uma enxada, em que a personagem, por similaridade metafórica, toma um pedaço de pau *como se fosse* uma enxada, para a história da transformação do personagem no próprio instrumento, por condensação metonímica. Piano, nos mostra aqui o narrador, já naquela cena anterior, cavava, lá fora, a terra com as mãos (o que explica o estado delas, percebido por Olaia), o que ilumina sua condição “existencial”, que é a de ser propriedade, coisa ou objeto, pois, àquela altura, ele já não é mais um “trabalhador de enxada”, mas é a própria enxada.

Cabe aqui um retorno ao título do conto: dentre as acepções da palavra “enxada”, constam tanto a própria coisa, “ferramenta que contém uma lâmina afiada na ponta, presa por um cabo de madeira, muito usada para capinar, misturar massa, concretos, etc.”, como, por extensão, a atividade rural, na acepção de “ocupação; o que se faz como trabalho; meio de sobrevivência” e, ainda, em certas regiões, o próprio trabalhador

rural, ou seja, “quem se utiliza dessa ferramenta para trabalhar, como na expressão ‘Contratei 20 enxadas’”.

Se, como enuncia Paul Valéry, “a Literatura é, e nada mais pode ser, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”(apud TODOROV, 2003, p. 31), há de se reconhecer que, no conto de Bernardo Élis, essa propriedade é a da metonímia, podendo-se dizer que toda a narrativa funciona como a encenação do processo metonímico que leva, da expressão “trabalhador de enxada” à sua redução a um dos termos da expressão “enxada”, que concentra seu sentido, como em “Contratei 20 enxadas”. Ou, ainda, da expressão “trabalho braçal” (nos campos) ao próprio braço da personagem.

Partindo da proposição de que a linguagem possui dois tipos de conexão – o eixo da metáfora (por similaridade ou deslocamento) e o eixo da metonímia (por contiguidade ou condensação) –, o linguista Roman Jakobson já observou a predominância de um ou outro desses polos na poesia e na prosa, respectivamente, como também nas correntes literárias:

O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de “realista”, que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos (JAKOBSON, 1970, p. 57).

O exemplo é buscado no realismo oitocentista de *Guerra e Paz*, em que se mostra como a narrativa é “ávida de pormenores sinedóticos”. Uma contribuição importante para a compreensão do predomínio da metonímia na prosa Realista foi dada por Barthes no ensaio “O efeito de real”, em que ele analisa a função dos pormenores aparentemente inúteis e das detalhadas descrições na narrativa realista do século XIX, em termos da criação de um “efeito de real” ou da “ilusão referencial” (BARTHES, 1983, p. 131-136).

No caso do realismo expressionista de Bernardo Élis, embora se retome um procedimento fundamental do verismo realista oitocentista, mantendo-se a atenção nos detalhes, eles são submetidos a uma espécie de lente de microscópio, que aumenta e distorce a realidade, de modo a evidenciar a relação *mediada* entre real e representação ficcional. A expressão é de Anatol Rosenfeld, que, sobre o “novo realismo” instaurado

pela narrativa do século XX, afirma: “a enfocação microscópica aplicada à vida psíquica [das personagens] teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente de um microscópio. Não o reconhecemos como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada” (ROSENFELD, 1996, p. 85). Os escritores, explicita, “tornam-se subjetivos [justamente] por quererem ser realistas” (ROSENFELD, 1996, p. 87).

O que torna a saga pessoal de Piano verossímil, portanto, não é sua relação com a realidade histórico-social que coloca em representação – ela mesma em constante transformação –,³ mas a própria construção narrativa, para o que são fundamentais os procedimentos metonímicos agenciados pelo narrador. Portanto, se a narrativa logra alcançar intenso efeito de real, não se pode desmerecer o papel, nesse feito, de uma evidente e rigorosa autoconsciência ficcional dos mecanismos da própria linguagem.

4 A mediação literária

Outra mediação entre o conto e o contexto social brasileiro se dá, ainda, pelo modo como ele se insere em nossa tradição literária. A terceira parte da narrativa apresenta um corte temporal e espacial e centra-se na chegada, em uma cidadezinha rural, não nomeada, do filho de Piano, carregando em suas costas a mãe paralítica. A descrição de sua chegada é antecedida pela algaravia da molecada, em risos, gritos e assobios que

³ Como adverte Barbosa Lima Sobrinho, no Prefácio à segunda edição (1975) do estudo de Victor Nunes Leal sobre as relações entre o coronelismo e a estrutura agrária brasileira, publicado em 1949, há de se atentar para as transformações do próprio fenômeno social que permite sua permanência no Brasil, sob diversas novas formas: “O ‘coronelismo’, em 1975, já não será a mesma cousa que o de 1949. Dia a dia o fenômeno se transforma, numa evolução natural, em que há de se considerar a expansão do urbanismo [...] além de modificações profundas nos meios de comunicação. A faixa do prestígio e da influência do “Coronel” vai minguando, pela presença de outras forças, em torno das quais se vão estruturando outras lideranças, em torno de profissões liberais, de indústrias ou de comércios venturosos. O que não quer dizer que tenha acabado. O que importa que o “Coronel” tenha passado a Doutor? Ou que a fazenda tenha se transformado em fábrica? [...] A realidade subjacente não se altera, nas áreas a que ficou confinada. O fenômeno do ‘Coronelismo’ persiste, até mesmo como reflexo de uma situação de distribuição de renda, em que a condição econômica dos proletários mal chega a distinguir-se da miséria” (LIMA SOBRINHO, 1975, p. XVI).

deságuam (ou acabam por se concentrar) no grito de “Otomove”. O detalhe da referência ao automóvel é o único índice de datação do enredo do conto, a evocar, metonimicamente, o mundo moderno de meados do século XX no Brasil. A narração, entretanto, retoma o distanciamento e imobilidade tradicionais da narração realista em terceira pessoa, e a imagem e a sonoridade da cena retomam uma passagem de um dos romances-chave da literatura brasileira, *A bagaceira*, publicado em 1928:

Nisto, cortou os ares do Marzagão um silvo extraordinário, como se todas as cigarras estridentes tivessem ensandecido num só grito. [...] Era o assobio dos moleques da bagaceira, com dois dedos na boca. Só se ouvindo [...] A molecagem na sua expressão mais safada: fi-iii-iú-iú-iii... [...] Era um retirante que levava a mãe inválida escanchada no pescoço (ALMEIDA, 2006, p. 18).

Trata-se de uma cena do romance que poderia facilmente passar despercebida, uma vez que não apresenta vínculo direto com o enredo e introduz personagens que não são retomados ou desenvolvidos, mas que se revela, agora, recortada e aumentada pela narrativa de Bernardo Élis, certamente *significativa*, por ser capaz de concentrar o sentido irônico e crítico do romance de José Américo de Almeida, como explicita o comentário que fecha a cena: “[O retirante,] Acuado pela surriada vexatória, fraquejava. Passou-lhe uma nuvem pelos olhos. Desequilíbrio-se. E ambos, mãe e filho, caindo de borco, beijaram, sem querer, a Terra da Promissão...” (ALMEIDA, 2006, p. 18).

Ostensivamente inserindo-se na vertente inaugurada pelo romance *A bagaceira*, que se coloca como ponto de inflexão do modernismo brasileiro, entre o experimentalismo de 1922 e o romance de conteúdo social, o conto de Bernardo Élis exhibe, de modo consciente e mesmo programático, o seu pendor realista e crítico. A relação entre a literatura de Bernardo Élis e o regionalismo de 1930 já se encontra consolidada por nossa tradição historiográfica e crítica desde a década de 1960, quando, por ocasião da segunda edição do primeiro romance do autor, *O tronco* (lançado em 1956), afirmou Francisco de Assis Barbosa:

Desde o aparecimento de *Ermos e Gerais*, em 1944, Bernardo Élis se tornou vanguardeiro de um novo ciclo da ficção brasileira – a do sertanismo goiano-mineiro. Cronologicamente é ele o primeiro. Vieram depois Guimarães Rosa [...] Mário Palmério [...] e José J. Veiga [...] e a literatura do Oeste passou a competir em prestígio

e significação nacional com a literatura do Nordeste, que se havia transformado numa literatura líder, a partir da fornalha de grandes romances de conteúdo social iniciada com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (BARBOSA, 2008, p. XI).

Desde então, o nome de Bernardo Élis tem sido recorrentemente ligado ao neoverismo do romance de 1930, caracterizado, como enuncia, por exemplo, Gilberto Mendonça Teles (*apud* Marchezan, 2005, p. XXIX), “pelas intenções ideológicas, de comprometimento com a reforma social, dentro, portanto, das mais antigas tradições da prosa de ficção”.

O historiador Alfredo Bosi não deixou de partilhar dessa apreciação, tal como se pode comprovar em sua *História concisa da literatura Brasileira*, em que a literatura de Bernardo Élis é comentada em termos restritos de seu valor documental (BOSI, 1977, p. 479). Frente ao valor estético de “A enxada”, porém, a avaliação do crítico Alfredo desloca a perspectiva do historiador e a percepção do lugar da literatura do escritor em nossa tradição literária. No comentário crítico que introduz a coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi (1977, p. 16) alinha Bernardo Élis a Dalton Trevisan e Osman Lins, numa vertente que remonta aos “modelos da prosa de comunicação clara de Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Rubem Braga” – modelos que, sem descuidar dessa clareza, pertencem a uma tradição que já se pode reconhecer, com foros de validade estética, como propriamente *moderna*.

Momento antológico da “síntese *pathos* e expressão, *mimesis* e expressão”, no dizer de Alfredo Bosi (1977, p. 16), somente a análise do conjunto dos textos do autor poderá precisar se o conto “A enxada” constitui uma exceção ou uma nova perspectiva viável para a compreensão dos aspectos propriamente modernos do realismo de Bernardo Élis – necessidade, ademais, já apontada por Mário de Andrade por ocasião da publicação do primeiro livro do escritor goiano.

Referências

ALMEIDA, J. A. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

BARBOSA, F. de A. Romance de protesto. In: ÉLIS, B. *O tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. XI-XV.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 131-136.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

CORRÊA, A. L.; COSTA, D. M. F. C. Literatura, trabalho e reificação em A enxada, de Bernardo Élis. In: COLÓQUIO CENA MARX, 5., 2013, Campinas. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Ana_Laura.pdf> Acesso em: 4 mar. 2018.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.

ÉLIS, B. A enxada. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 93-115.

GOTLIEB, N. Cavando: uma análise de “A enxada”, de Bernardo Élis. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, n. 2, p. 13-51, 1983.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 34-62.

LIMA SOBRINHO, B. Prefácio. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975. p. XIII-XVII.

MARCHEZAN, L. G. Introdução. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XI-XXIX.

TODOROV, T. Linguagem e literatura. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 31-43.

Recebido em: 14 de abril de 2018.

Aprovado em: 29 de maio de 2018.



**“Se fingiu de morto, se fez de invisível”:
Trabalho e mobilidade social em textos de Rubens Figueiredo**

***“Se fingiu de morto, se fez de invisível”:
Work and Social Mobility in some texts of Rubens Figueiredo***

Enrique Rodrigues-Moura

Universität Bamberg, Bamberg, Baviera / Alemanha

enrique.rodrigues-moura@uni-bamberg.de

Resumo: Com base nos valores ou virtudes burgueses descritos e comentados por Otto Friedrich Bollnow (1958), tais como ordem, economia regrada, pontualidade e aplicação ou dedicação ao trabalho, fundamentais para a consolidação teórica e prática do estado de bem-estar meritocrático, investiga-se, em textos ficcionais de Rubens Figueiredo, a aplicação deste discurso político no Brasil, levando em consideração o conceito de “ideias fora do lugar”, enunciado por Roberto Schwarz, em 1977. Os romances *Barco a seco* (2001) e *Passageiro do fim do dia* (2010) são interpretados como uma indagação sobre a desigualdade social e econômica brasileira e vêm demonstrar que os nascidos no meio subalterno ou mais baixo da escala social – a “ralé brasileira”, segundo o sociólogo Souza, em 2009 – não têm voz nem chance de ascensão social, tanto do ponto de vista da apropriação de capital cultural, como do ponto de vista econômico.

Palavras-chave: Rubens Figueiredo; literatura; trabalho; mobilidade social.

Abstract: The objective of this paper is to investigate the political discourse found in the fictional texts written by Rubens Figueiredo, taking into account Roberto Schwarzes concept of “out-of-place ideas” introduced in 1977. Such analysis is based on the values or civic virtues Otto Friedrich Bollnow (1958) described and commented upon, such as order, thriftiness, punctuality and industriousness or dedication to work, which are fundamental for a theoretical and practical consolidation of the meritocratic well-fare state. The novels *Barco a seco* (2001) and *Passageiro do fim do dia* (2010) are interpreted as inquiries into Brazilian social and economic injustices. Both novels show that those born on the lowest rung of the social ladder – the “Brazilian riff-raff” (ralé brasileira), according to the sociologist Souza in 2009 – do not have a voice and have no chances of climbing the social ladder, neither from the standpoint of acquiring cultural capital nor from an economic viewpoint..

Keywords: Rubens Figueiredo; literature; work; social mobility.

No decorrer do longo século XIX (“long 19th century”), que se desenvolveu entre 1789 e 1914, viu-se triunfar a burguesia como classe social, que acabaria por substituir a nobreza enquanto grupo dominante.¹ As virtudes e os valores burgueses dessa ambiciosa classe social, segundo Otto Friedrich Bollnow (1958) são: amor pela ordem, asseio ou limpeza, economia regrada ou severo controle das despesas, pontualidade e aplicação ou dedicação constante ao trabalho (BOLLNOW, 2009, p. 143 *et seq.*).² Esses valores marcadamente racionais orientam-se na gestão ou superação de aspetos práticos do dia a dia, e a sua função social concerne à organização e segurança de uma existência; por um lado, sem ameaças econômicas e/ou físicas e, por outro, sem ameaças subjetivas. São, por isso, valores ou virtudes funcionais, destinados a propiciar a realização plena e com sentido de uma vida burguesa, não podendo ser exclusivamente autorreferenciais nos seus objetivos.³ De acordo com Bollnow (2009, p. 143, p. 171 *et seq.*), trata-se de virtudes ou valores econômicos pragmáticos, que se contrapõem às virtudes da nobreza, como a liberalidade,⁴ menos orientadas para o material e que teriam a sua longínqua origem nos valores próprios da cavalaria

¹ O conceito de longo século XIX, cunhado por Eric Hobsbawm em três livros clássicos (*The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, de 1962; *The Age of Capital: 1848-1875*, de 1975; e *The Age of Empire: 1875-1914*, de 1987), tem como referente o muito influente livro de Fernand Braudel, intitulado *Le long seizième siècle* (1949), século que, na realidade, abrangia de 1450 a 1640.

² No original, em alemão, *Ordnungsliebe, Reinlichkeit, Sparsamkeit, Pünktlichkeit, Arbeitsamkeit e Fleiß*.

³ Em alemão, *sinnvolle Lebenserfüllung e Selbstzweck* (BOLLNOW, 2009, p. 152). Se a virtude *ordem* (*Ordnung*) focasse o seu objetivo em si própria, a qualquer preço, acabaria criando, somente, um cemitério arrumado ou uma ordem cemiterial (*Friedhofsaufgeräumtheit*; cf. BOLLNOW, 2009, p. 146). Interessa notar, no entanto, que Bollnow segue o pensamento de Aristóteles, especialmente quando afirma que cada um desses valores ou virtudes (*Tugend*), se levados ao extremo, pode ser contraproducente, pelo que se deve perseguir o justo meio (BOLLNOW, 2009, p. 146, 178). Em si próprios não possuem um valor ético ou reflexivo, portanto, podem ser usados de forma abusiva, toda vez que até um funcionário de um campo de extermínio nazista poderia, por exemplo, acatá-los de forma eficaz sem se questionar pelas consequências do seu trabalho. Observa-se, assim, a influência da Escola de Frankfurt ou Teoria Crítica (*Kritische Theorie*) na reflexão teórica de Bollnow.

⁴ Também generosidade ou magnanimidade. Em grego antigo, *megalopsychia*; em latim clássico, *magnanimitas* (BOLLNOW, 2009, p. 171).

da Idade Média. Os valores ou as virtudes da santidade – fé, amor e esperança –, de cunho eminentemente cristão, também não condizem com esses valores burgueses, pois se orientam ao absoluto e se afastam da vida concreta. Esses valores ou virtudes burgueses,⁵ que nasceram e se afirmaram com o ascenso da burguesia ao longo do século XIX, conformam os alicerces teóricos das nascentes democracias ocidentais que se consolidaram, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, com a paulatina ampliação de direitos e de uma perspectiva de justiça social para os seus cidadãos e minorias.

As sociedades democráticas ocidentais ou estados de bem-estar social estabeleceram um “elevador social” que, segundo Ulrich Beck (1986), pode não ter reduzido em demasia as diferenças econômicas entre os que mais e menos ganham, mas, sem dúvida, melhorou o nível de vida de uma muito significativa parte da sociedade, facilitou o usufruto do tempo de lazer por parte de muitos cidadãos e incrementou de forma radical as possibilidades de educação formal (secundária, profissionalizante ou até universitária). Em regra geral, todos os cidadãos dessas sociedades passaram a ter mais renda disponível graças ao seu trabalho, alcançaram maior nível educativo, ganharam destacável mobilidade social e geográfica, adquiriram direitos de cidadania sempre mais qualificados, lograram melhor acesso à ciência e, muito relevante, passaram a ser beneficiários de uma sociedade de consumo em expansão.

No entanto, como notou Oliver Nachtwey, o desempenho econômico das democracias ocidentais fez com que, desde a crise do petróleo de 1973 e, muito mais recentemente e de forma bem mais aguda, desde a crise mundial ou grande recessão de 2008, a pobreza, a precariedade laboral e as diferenças sociais aumentassem de forma radical. Filhos e netos da geração que criou e sustentou o estado de bem-estar social⁶ passaram a viver bem pior do que seus pais e avós: possuem trabalhos instáveis e pior remunerados ou, ainda mais grave, por vezes nem trabalho conseguem, passando a integrar as crescentes bolsas de desempregados. Essa crise propiciou uma apatia cidadã, maiores

⁵ Esses valores, por vezes, são denominados de burgueses, econômicos ou prussianos.

⁶ Em concreto, trata-se do milagre econômico alemão (*Wirtschaftswunder*), dos 30 anos gloriosos franceses (*trente glorieuses*) ou do milagre econômico italiano (*miracolo economico italiano* ou *boom italiano*), para citar três exemplos de importantes democracias europeias.

distanciamentos ou até fronteiras dentro da própria sociedade e uma grande desconfiança perante às instituições democráticas (NACHTWEY, 2016, p. 13 *et seq.*). A angústia de uma possível queda social atingiu de forma especial a classe média, muitos de seus integrantes sentiram a necessidade de se diferenciar dos seus concidadãos menos venturosos por meio, por exemplo, de vulgarizações populares da teoria da evolução de Darwin, segundo a qual só o forte vence ou sobrevive, o que deu lugar, também, a uma expansão da xenofobia como ideologia e a um significativo aumento estatístico de atos xenófobos, tanto verbais quanto violentos (NACHTWEY, 2016, p. 14).

Assim, a crise e a recessão econômica mundial, especialmente a iniciada em 2008, fez com que a *faire competition* social, própria do estado de bem-estar social, segundo a qual o cidadão que trabalha e respeita as virtudes ou os valores burgueses pode esperar um ascenso social, se revelasse como uma distopia⁷ ou utopia negativa. Distopia no sentido de que as esperanças de um futuro melhor próprias da Modernidade, graças ao trabalho bem feito, de um verdadeiro progresso material, veem-se gravemente frustradas, porque, agora, o ponto de chegada é um presente precário do ponto de vista laboral, e altamente inseguro do ponto de vista social. Um presente que não condiz com o discurso meritocrático⁸ inerente às sociedades democráticas ocidentais. Segundo esse discurso, que parte da premissa de que todos os cidadãos são iguais perante a lei, o trabalho bem feito, bem desempenhado, implicaria de forma automática um prêmio, uma merecida recompensa. A grande recessão tornou bem mais visível do que se esperava que a igualdade inicial é mais teórica do que real, mas, principalmente, fez com que o elevador social deixasse de funcionar de forma eficaz e a vantagem previamente

⁷ Etimologicamente, o prefixo *dys-*, do grego clássico, implica o conceito de privação, dor, dificuldade ou até infelicidade. Por sua vez, o termo *tópos*, também do grego clássico, designa o conceito de lugar. Uma distopia vem a ser um lugar infeliz, doloroso. Note-se que, por regra geral, costuma-se considerar que uma distopia descreve ficcionalmente um lugar não existente e, normalmente, pior, tanto geográfica como cronologicamente do que o espaço que o leitor habita (um caso sempre citado é o romance *1984*, de George Orwell, publicado em 1949) (CLAEYS; TOWER SARGENT, 2017, p. 1 *et seq.*).

⁸ Neologismo criado a partir do latim e do grego clássicos: *mereo*, que significa ser digno, merecer, e *krátos*, que significa força ou poder, estabelecendo-se, assim, uma relação entre o mérito e o poder.

acumulada (econômica, cultural, social, etc.) viesse a ser uma barreira incontornável para os cidadãos situados mais abaixo na escala social. Trata-se do conhecido “efeito Mateus”, inspirado no versículo bíblico do Evangelho segundo Mateus: “Porque àquele que tem, se dará, e terá em abundância; mas àquele que não tem, até aquilo que tem lhe será tirado” (*Mateus*, 13, 12; cf. NACHTWEY, 2016, p. 133 *et seq.*). Esse efeito faz com que a desigualdade entre pobres e ricos aumente, o que contradiz o discurso meritocrático próprio do estado de bem-estar social.

No hemisfério Sul, o Brasil não é alheio a essas ideias políticas ou sociológicas, especialmente a partir da Constituição de 1988, conhecida como Constituição Cidadã, que findou uma longa ditadura cívico-militar e que estabeleceu uma importantíssima série de direitos e garantias fundamentais do cidadão brasileiro. Trata-se de direitos e garantias individuais e coletivos que dizem respeito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança, à propriedade, à educação, à saúde, à alimentação, ao trabalho, à moradia, ao lazer, etc. Tendo como referente o muito citado ensaio “As ideias fora do lugar” (1977), de Roberto Schwarz, que estuda o século XIX brasileiro a partir da “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu” (SCHWARZ, 2000, p. 12), podemos constatar, no começo do século XXI, que, se já na Europa ocidental há uma dissemelhança entre o conceito de estado de bem-estar – democrático, meritocrático – e a realidade social, esta desigualdade se vê agravada no Brasil e vem a ser simplesmente insuportável, tanto do ponto de vista ético e teórico, como, evidentemente, para os cidadãos que a vivenciam.

Livia Barbosa apontou que a Constituição Política do Império do Brasil, de 1824, já delineava claramente os fundamentos da meritocracia,⁹ embora não facilitasse instrumentos para tornar efetiva na prática social o objetivo meritocrático almejado (BARBOSA, 1996, p. 71). Segundo a autora, haveria sistemas meritocráticos em diferentes áreas da sociedade brasileira, mas estes seriam pouco efetivos devido à inexistência de uma ideologia meritocrática (BARBOSA, 1996, p. 67 *et seq.*). Assim, “outros critérios, como relações pessoais, de parentesco, de posição social e de antiguidade são utilizados, lado a lado com princípios meritocráticos, na colocação das pessoas no interior da nossa estrutura social” (BARBOSA,

⁹ Art. 179, item XIV: “Todo cidadão pode ser admitido aos cargos públicos civis, políticos ou militares, sem outra diferença que não seja por seus talentos ou virtudes”.

1996, p. 70).¹⁰ Interessa observar que, nesse longo artigo aqui citado para o estudo do caso brasileiro, Barbosa não salienta a origem étnica do cidadão como elemento distorsionador da meritocracia.¹¹ Por sua vez, a origem socioeconômica, embora mencionada, não adquire a relevância que recebe, por exemplo, nos textos sociológicos de Jessé Souza (2008, 2009). Percebe-se que a sensibilidade perante a questões como a distribuição de renda e, especialmente, a discriminação racial só ganharam peso social e acadêmico, no Brasil, no começo do século XXI.

Nesse sentido, alguns textos de Rubens Figueiredo podem ser interpretados como um estudo literário para avançar no conhecimento da forma em que a sociedade brasileira trata e convive com a desigualdade social, cuja origem pode se buscar na muito díspar relação que se estabelece com o trabalho e nas sérias dificuldades existentes para se adquirir um razoável capital cultural. Trata-se de uma proposta literária de fôlego que, assumindo o narrador a função de um bom orador clássico, busca com a ficção ensinar e argumentar (*docere et probare*), ganhar e deleitar (*conciliare et delectare*) e, finalmente, comover e mover

¹⁰ Cf. também a quarta edição do livro sobre meritocracia no Brasil, *Igualdade e meritocracia: a ética do desempenho nas sociedades modernas* (2013), da mesma autora, com interessantes comparações com as sociedades japonesa e norte-americana.

¹¹ No entanto, para o estudo da meritocracia norte-americana a questão étnica é estudada por Barbosa (1996, p. 84-85). Um detalhe significativo, assinalado por Barbosa, sobre a muito melhorável meritocracia brasileira diz respeito à hostilização que, no trabalho, se ativa contra o funcionário que quer ter um “alto desempenho”, pois gera um “ambiente agressivo” (BARBOSA, 1996, p. 90) ao pôr em questão critérios de avaliação, tais como as relações pessoais, de parentesco, de posição social ou de senioridade (cf. BARBOSA, 1996, p. 70). O conto “A arte racional de curar”, de Rubens Figueiredo, ficcionaliza esse aspecto da meritocracia: “O êxito do trabalho inicial de Heitor não teve o efeito que ele esperava. [...] A princípio Heitor se surpreendeu, resistiu, não quis admitir. Mas em poucas semanas se convenceu de que sua chefe e seus colegas tinham muito pouco entusiasmo pelo objeto da pesquisa. A maior parte do tempo daquelas pessoas era consumida em conversas pessoais, sarcasmos a respeito de funcionários de outros museus, crediários de roupas, assuntos que o zelo de Heitor só podia classificar de frivolidades” (FIGUEIREDO, 2009a, p. 121). No final do conto, no entanto, Heitor acabara “descendo as ladeiras ao lado dos outros funcionários [...] e achava que assim tudo estava bem” (FIGUEIREDO, 2009a, p. 138). O alto desempenho no trabalho abdicou perante à hostil pressão dos colegas de repartição pública. Já no plano de referências mitológicas, o valente príncipe troiano, uma vez derrotado por Aquiles, foi arrastado, já cadáver, em volta das muralhas de Troia.

(*flectere et movere*) (cf. CÍCERO, 2001).¹² Os textos ficcionais de Rubens Figueiredo mantêm um razoável equilíbrio entre essas três funções do orador, pois não insistem em demasia no simples deleite (por exemplo, a ausência de cenas de violência ou sexo nos textos), nem pretendem ser demasiado didáticos ou explicativos (o tom de parábola bíblica é recorrente em muitos contos e romances, mas sempre sem solução unívoca) e, por último, só o leitor poderá dizer se se comoveu, se chegou inclusive a vivenciar uma catarse que o fez mudar de hábitos sociais ou, pelo menos, repensar os seus hábitos mentais.

A vertente marcadamente político-social de alguns textos de Figueiredo – especialmente os romances *Barco a seco* e *Passageiro do fim do dia*, aqui discutidos – introduzem a literatura como instituição no debate público brasileiro, embora numa época globalizada em que as letras há tempo perderam seu prestígio social como instituição conformadora do espaço cultural nacional (LIMA, 1996).¹³ Antonio Candido já frisara a importância da literatura durante a formação nacional dos países latino-americanos como uma “atividade devoradora”, “uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local”, e conclui, tempos depois, que já no final do século XX, tinha perdido a sua “importância tirânica de outrora” (CANDIDO, 1995, p. 15).

O romance *Barco a seco*, publicado em 2001, estabelece já no começo a existência de demarcações e fronteiras na sociedade: “Existe um limite para tudo. [...] Marcas invisíveis deslizam no chão, atravessam nosso caminho” (FIGUEIREDO, 2008, p. 9). Essa afirmação inicial do narrador serve de pauta interpretativa da fábula que vem a seguir.

¹² Embora escutar a voz do autor empírico seja sempre um risco para a interpretação de um texto literário, vale a pena ler alguns dos comentários que Rubens Figueiredo faz sobre o seu projeto literário, sempre em andamento: “Eu tinha também a preocupação de encontrar um caminho para investigar a maneira como nós tratamos a desigualdade [...] estou falando de um romance que não se pensa como lazer, como entretenimento, mas como uma forma de contribuir para o conhecimento” (FIGUEIREDO, 2011, p. 194).

¹³ Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha souberam, por exemplo, usufruir da importância das letras como instituição de prestígio para ganhar preeminência social e capital político (cf. RODRIGUES-MOURA, 2005). Interessa notar que em ambos os romances de Rubens Figueiredo as referências ao Brasil são indiretas, embora evidentes para o leitor. Não há referências concretas que relacionem o espaço da ficção com o espaço da realidade empírica.

O protagonista Gaspar Dias foi criado na periferia, mas, graças ao seu trabalho constante e perseverante e a outros valores burgueses, consegue alcançar uma razoável posição de classe média modesta: “Na escola, cada página do meu caderno era sagrada” (FIGUEIREDO, 2008, p. 152); “Minha autoridade como perito quase não encontra objeções” (FIGUEIREDO, 2008, p. 48), “meu trabalho teimoso” (FIGUEIREDO, 2008, p. 52). Nesse sentido, passou da “inexistência para a existência” (FIGUEIREDO, 2008, p. 151), mas essa condição de membro da classe média implica uma constante insegurança por manter o segredo da sua origem, extremamente modesta, e a angústia de perder o nível social e os poucos bens materiais que conseguiu: um carro e um pequeno apartamento em propriedade:

Agora, aqui onde vivo, aqui onde eu sou este que todas as manhãs abre os olhos e confere se está de fato no mesmo quarto em que se deitou na noite anterior – aqui, ninguém deve, de jeito nenhum, ter conhecimento de nada disso. Emudeço, nada explico [...] Deixo que imaginem para mim um passado a seu gosto (FIGUEIREDO, 2008, p. 102).

Esse pavor de perder o conquistado – esse é o significativo verbo utilizado pelo narrador para falar do bem-estar social que Gaspar adquiriu (FIGUEIREDO, 2008, p. 51) – o acompanha sempre no decorrer do romance, pois há limites para tudo, e ele, assim o sente, uma vez que passou de um grupo social muito carente para outro com maior bem-estar cultural e material. Não se trata de um bem-estar econômico, unicamente, mas também do capital cultural que Gaspar conseguiu. Ambos os elementos são fundamentais para constatar essa ascensão social, e o próprio protagonista é consciente da importância desse conhecimento cultural adquirido: “Só de olhar uma pessoa que passa na rua, adivinho com segurança que ela não está totalmente enterrada na ignorância” (FIGUEIREDO, 2008, p. 32). Gaspar vem do grupo social que o sociólogo Jessé Souza descreveu e denominou de “ralé brasileira” ou “ralé de novos escravos”, grupo social altamente excluído e herdeiro direto das estruturas sociopolíticas escravocratas brasileiras (SOUZA, 2009; cf. também SOUZA, 2008, p. 87 *et seq.*). Por isso, Gaspar vive “em contato cotidiano com o impulso de sobrevivência” (FIGUEIREDO, 2008, p. 35), sem rede social que o apoie, com medo de cair e não poder

voltar a se levantar: “só penso em segurar bem firme o que tenho nas mãos, para que não me fuja” (FIGUEIREDO, 2008, p. 39).

Sua ascensão social deve-se, em princípio, à meritocracia, ao bom desempenho no trabalho. No entanto, essa ascensão social teve a sua gênese, pelo menos em parte, no “favor”. Tanto a sua professora universitária como a dona da galeria de arte que o contratará, posteriormente, ajudam-no de forma discreta, sutil, sem chamar a atenção para sua origem inominada, sobre a qual preferem não indagar. Gaspar¹⁴ reconhece essa ajuda, sabe muito bem que precisava dessa ajuda, mas havia “cautela” e certo “orgulho” para não ser explícito no agradecimento. Essa discrição é mútua, como se ambas as partes soubessem que poderiam pôr em risco os conceitos basilares da meritocracia, do discurso teórico, ideológico, que sustentam o sistema sociopolítico que lhes oferece

¹⁴ O nome Gaspar, de origem persa, significa “administrador dos tesouros”. Interessa salientar que não se trata do possuidor dos tesouros, mas só, no máximo, do tesoureiro. Essa é a sua função na galeria de arte para a qual trabalha. Gaspar, que adquiriu um capital cultural por conhecer bem a obra pictórica do desaparecido pintor Emilio Vega, administra esse conhecimento para benefício econômico da galeria e em seu próprio benefício, pois é um trabalhador assalariado. Por sua vez, Humberto, o filho da dona da galeria, “nunca teve uma profissão nem quis saber o que é de fato o trabalho” (FIGUEIREDO, 2008, p. 115). Já nascido numa classe social economicamente estabelecida, a rede familiar de contatos e econômica o impedem de cair. Interessa ver que o significado do nome Humberto, de origem germânico, é “animal jovem”, “brilhante”, “radiante”, “lustroso”. Essa preocupação onomástica nos textos de Figueiredo aprecia-se, também, no nome próprio Pedro (“pedra”, “rochedo”), protagonista de vários contos e do romance *Passageiro do fim do dia*. No conto “A ilha do caranguejo” (1998), o narrador explica, já no fim do relato e de uma perspectiva metaliterária, o significado do nome da protagonista: “O significado do nome Bárbara e das poucas coisas que me dizem respeito: um estrondo e dois ecos” (FIGUEIREDO 2009, p. 167-168). No romance *Passageiro do fim do dia*, também chama a atenção do leitor o nome do bairro periférico ao que se dirige o protagonista: Tirol. A região alpina relaciona-se, do exterior, com um lugar altamente civilizado, organizado e tranquilo, além de belo e saudável, categorias inversas às que definem esse bairro no romance. Essa conotação exterior do Tirol ou do espaço físico alpino não é exclusiva do Brasil. A indústria cinematográfica denominada popularmente de Bollywood – indústria de cinema de língua hindi – descobriu há pelo menos duas décadas as paisagens tirolesas para encenar os seus filmes. Mesmo havendo montanhas mais altas na Índia, e igualmente cobertas de neve, a alta carga positiva associada ao mundo alpino tirolês faz com que compense o frequente deslocamento da produção.

segurança: “A habilidade dessas duas mulheres em deixar a impressão de que não estavam dando coisa alguma exigia de mim, a qualquer custo, uma resposta à altura, a reação de quem não estava também recebendo nada” (FIGUEIREDO, 2008, p. 50). Gaspar aproveitou a oportunidade: “As circunstâncias se ofereceram, estendi a mão e me apoderei do que pude. Por um instante, a porta se entreabriu e, de lado, meio espremido, eu entrei” (FIGUEIREDO, 2008, p. 32).

Assim, foram a sorte, o “favor” e a constância no trabalho os fatores que lhe serviram para ascender socialmente de uma posição subalterna a uma posição de classe média modesta. Os valores burgueses, segundo Bollnow, foram muito úteis para essa ascensão social, mas a brecha se abriu por sorte e foi o “favor” que permitiu que ele pudesse passar para o outro lado, sorrateiramente, e assim superar um limite *a priori* intransitável: “Mais do que minha perícia, foi minha fidelidade a Angelina [dona da galeria de arte] que assegurou o lucro do que ela investiu em mim” (FIGUEIREDO, 2008, p. 52). A lealdade ao seu superior hierárquico revelou-se, também, como um fator chave no êxito profissional de Gaspar. Nesse sentido, são muito expressivas as já citadas palavras iniciais do romance: “Existe um limite para tudo” (FIGUEIREDO, 2008, p. 9). O mencionado “favor” vem a ser fundamental; “favor”, aliás, que já vinha assinalado no texto de Roberto Schwarz como algo herdado da sociedade escravocrata brasileira, na qual receber um “favor” vem a ser a única forma de adquirir alguns bens materiais e certo reconhecimento social: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

Embora Gaspar tenha alcançado uma posição social e econômica de certa estabilidade, a sua origem social o persegue. Em certo sentido, ele sabendo muito bem de onde vem, sente que não merece o que adquiriu, “afinal, por que este mundo me quer tão bem?” (FIGUEIREDO, 2008, p. 61). Não só sabe que tem que ocultar a sua origem – desconfiança clara nos princípios da meritocracia –, como foge apavorado da visão de qualquer representante da periferia urbana ou social em que foi criado. Um mendigo avistado na rua o faz pensar que pode “ser alguém que em outra época esteve ao meu lado em alguma pensão miserável, em algum abrigo público, ou embaixo de alguma marquise em uma noite de chuva” (FIGUEIREDO, 2008, p. 51). Gaspar sente que só por muito pouco os papéis se trocaram e, embora até tente ter pena, sentir alguma empatia,

prevalece o “medo de que eles [os mendigos, os marginais] se levantem da calçada de repente, [e] apontem para mim com o dedo trêmulo, com a sua unha enegrecida, e exijam que eu devolva a vida que podia ser deles” (FIGUEIREDO, 2008, p. 51).¹⁵ O romance ainda informa mais sobre esse medo, pois Gaspar sabe “muito bem como é insuportável viver sob o perigo constante de ser mostrado, de repente, diante de todos, como de fato se é” (FIGUEIREDO, 2008, p. 101). Apresenta-se aqui uma perspectiva social essencialista, que impossibilita qualquer transformação ou mudança. Quem nasceu ou se socializou desde criança no grupo social inferior da sociedade brasileira, na ralé brasileira, fica marcado para o resto da vida. Não terá nenhuma possibilidade meritocrática de ascensão social. Gaspar Dias sente o que Adela Cortina (2017) definiu como “aporofobia”,¹⁶ quer dizer, medo aos indigentes, medo aos pobres, até repugnância pelos carentes econômicos. A “aporofobia” diferencia-se do conceito de xenofobia, que discrimina o estrangeiro, por incidir na qualidade de pobre ou indigente da pessoa rechaçada.

Interessa notar que Gaspar foi adotado por um casal que, posteriormente, teve quatro filhos. A situação econômica familiar chegou a ser tão desesperada – ludomania da mãe, alcoolismo do pai, etc. –, que Gaspar acabou por ser expulso de casa antes de entrar para uma universidade pública. Até conseguir trabalho na galeria de arte, passou um tempo vivendo na rua, sem domicílio fixo. Tempo que é narrado como eterno, mas que o próprio Gaspar, surpreendido, calcula não “ter nem três meses”. Ele sabe que “dois ou três meses são tempo de sobra para qualquer um ser tragado pelo ralo” (FIGUEIREDO, 2008, p. 66-67), deixar de existir socialmente, e por isso venera, faz questão de lembrar sempre “aquele tempo”, como uma “reverência” religiosa ou mítica para “aplar uma divindade feroz” (FIGUEIREDO, 2008, p. 38).

¹⁵ A figura do mendigo implica a existência de um núcleo urbano, característica fundamental da configuração geográfica do Brasil moderno, no qual 80 % da população vive em áreas urbanas. No conto “O dente de ouro”, publicado no livro *Contos de Pedro*, em 2006, o protagonista, Pedro, retorna à sua terra de origem: “Transformar Pedro em mendigo equivalia a promover o vilarejo a uma categoria superior de civilização. As pessoas lhe dariam comida, ele dormiria no degrau na porta da igreja, vestiria trapos, mijaria nos muros. A lógica havia se desencadeado e nada poderia barrar o seu caminho” (FIGUEIREDO, 2006, p. 28).

¹⁶ Neologismo criado a partir do grego antigo ao unir *á-poros*, que significa “sem recursos”, “indigente”, “pobre” com *fobos*, que significa “medo”.

Voltando aos fatores sorte, “favor” e trabalho constante que lhe permitiram ascender socialmente, resta salientar, ainda, um detalhe fundamental que facilitou essa “conquista” e que se explica, sociologicamente, no contexto histórico brasileiro. Esse detalhe fundamental aparece só no fim do romance, no fim do penúltimo capítulo, como um elemento que o narrador deixou oculto, mas que é muito visível: Gaspar é branco, não é pardo, nem negro, nem indígena. Para todos os membros da família que o adotou, pais e irmãos, com o tempo, essa diferença foi se tornando cada vez mais flagrante. Gaspar era mais alto, mais forte: “E também ela, a pele, cada vez mais clara, em um contraste alarmante com a de todos eles [pais e irmãos]” (FIGUEIREDO, 2008, p. 163-164). A cor da pele passa a ser um dado capital para a interpretação do romance no espaço teórico do conhecido círculo hermenêutico. Quando o leitor recebe essa informação, reavalia o lido até esse momento e, inevitavelmente, tem que se perguntar se um pardo¹⁷ ou um negro – ou mesmo um indígena – também teria alcançado a posição econômica e social de Gaspar Dias graças à sorte, ao “favor” e ao trabalho constante.¹⁸ De acordo com os estudos sociológicos de Florestan Fernandes (1964) e os mais atuais de Jessé Souza (2008, 2009), seria bem pouco provável, salvo se o romance incorporasse outros dados ou explicações verossímeis – afinal de contas, estamos perante um romance, no campo da ficção –, que um Gaspar Dias pardo ou negro ou indígena tivesse tido um percurso biográfico que o levasse da marginalidade, literalmente da rua, a ser um reconhecido especialista na obra de um cotado pintor contemporâneo.

É esse fator, a cor da pele, a herança do escravismo brasileiro, que serve de elo entre o romance *Barco a seco* e o romance *Passageiro do fim do dia*, publicado nove anos depois, em 2010. Há ainda um lance

¹⁷ Pardo é o termo oficial utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para definir uma pessoa de origem multirracial no Brasil. A miscigenação de pardo pode ser mulata, cabocla, cafuza ou mestiça. Os outros termos, além de pardo, são branco, negro, amarelo e indígena.

¹⁸ O ensaio *Cabeça de porco* (2005), escrito a seis mãos entre Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde, também assinala o racismo brasileiro como algo certamente incômodo para um Brasil que ainda acredita na democracia racial do país: “Até hoje, o Brasil fala sem pudor das diferenças abissais entre classes. [...] Mas aí de quem ousar mencionar a cor da desigualdade. A cor é o não-dito, tanto quanto o gênero havia sido, durante séculos. [...] Denunciar o racismo é quase ser antibrasileiro, é quase antipatriótico” (SOARES *et al.*, 2005, p. 87).

menor que também relaciona, tematicamente, ambos os romances. A personagem Inácio Cabrera, um velho de idade bem avançada presente no romance *Barco a seco*, por vezes “não atendia à porta e ao telefone do modo como se faz, em geral, com a submissão de um escravo diante da ordem de um senhor” (FIGUEIREDO, 2008, p. 86). As figuras do escravo e do senhor e o conceito que os une, a submissão, serão discutidos e matizados com grande perícia no decorrer do romance *Passageiro do fim do dia*, especialmente na cena entre o cientista inglês Charles Darwin e o escravo negro.¹⁹

No fim do dia de uma sexta-feira, Pedro, o protagonista do romance *Passageiro do fim do dia*, viaja de ônibus da cidade à periferia, ao bairro chamado Tirol, para passar o fim de semana com a sua namorada Rosane, como costumava fazer regularmente. Essa viagem ao interior – “sempre na direção do sol, do sol poente” – implica sair de um espaço seguro e ir a um espaço marcado pela violência e a insegurança – “um lado de fora e um lado de dentro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 148) –, um espaço habitado por pessoas diferentes, pois Pedro chega a se sentir aliviado já no fim do romance, mesmo que com algo de remorso, ao saber que “não era um deles” (FIGUEIREDO, 2008, p. 195): “Aqueles pessoas pertenciam, quem sabe, a um ramo afastado da família. Mais que isso, já deviam constituir uma espécie nova e em evolução” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). Pedro também é percebido como diferente pelos moradores do Tirol. O pai da sua namorada, por exemplo, o via como se “fosse alguém que vinha de longe, de um outro país” (FIGUEIREDO, 2010, p. 99). Trata-se de um lugar selvagem, no qual, com frequência há fogueiras nas ruas, como observa Pedro com curiosidade: “o fogo era uma coisa que não devia estar ali, não pertencia a este mundo [...], o mundo da cidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Considera, inclusive, que esse fogo não pertence ao “tempo atual”, como se um elemento do passado, “coisa antiga”, tivesse chegado ao presente. O bairro do Tirol engole os seus habitantes e estabelece uma dicotomia geográfica que é, ao mesmo

¹⁹ O interesse pelo escravagismo aparece de forma certamente aguda no já citado conto “O dente de ouro” (2006). Para datar cronologicamente uma igreja antiga e malcuidada, usa-se a expressão “tempo dos escravos” (FIGUEIREDO, 2006, p. 12), no lugar de expressões mais comuns e esperadas, como “tempo do Império”, “tempo/época colonial”, etc. Estabelece-se uma cronologia a partir do ponto de vista do oprimido, de acordo com quem, provavelmente, construiu essa igreja, não com quem a mandou levantar.

tempo, social e econômica: “O mundo deles parecia diferente, retraído, e reduzia-se com tenacidade ao espaço físico do Tirol, do cotidiano do Tirol e, no máximo, dos seus arredores” (FIGUEIREDO, 2010, p. 55). No bairro, havia “quem nunca tivesse ido ao centro”, pois sabiam que lá estava “o mundo de seus inimigos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 56). O próprio bairro podia ser desconhecido para os seus moradores: “não conheciam as localidades do próprio bairro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 88). A namorada de Pedro, Rosane, “não podia deixar de observar em muitos moradores a tendência, ou quem sabe a regra, de não cruzar certos limites, de considerar-se estranhos a certos lugares e também estranhos e até hostis às pessoas que residiam nesses lugares” (FIGUEIREDO, 2010, p. 89). Considera que pode até ser uma opção forçada para nunca esquecerem “todo o dia o que eram e onde estavam” (FIGUEIREDO, 2010, p. 89). Há certos limites, marcas invisíveis no chão, que não podem ser atravessados sem grave perigo, como já afirmara o narrador de *Barco a seco* logo nas primeiras linhas do romance. Há o limite físico e há o limite essencialista, pois os pensamentos de Rosane confirmam que quem nasce no grupo social inferior da sociedade brasileira não tem possibilidade de mobilidade social, de ascensão social.

O tempo da viagem de ônibus permite que Pedro recorde momentos da sua vida enquanto o narrador descreve trechos biográficos de pessoas que moram no Tirol: a namorada Rosane, o pai dela, vários vizinhos, etc. Nessas biografias, observa-se uma absoluta dificuldade para sair do bairro de forma definitiva, de ter um trabalho e ascender socialmente.²⁰ Tanto o deslocamento geográfico como o social demonstram-se irrealizáveis. Duas amigas de Rosane, do tempo da escola, trabalham como faxineiras e cozinheiras e só seguiam matriculadas na escola porque, desse modo, os seus respectivos patrões economizavam a passagem de ônibus. Mesmo assim, “mal sabiam ler, trocavam letras, paravam no meio” (FIGUEIREDO, 2010, p. 56); logo, o capital cultural acumulado por elas é nulo. O jovem marido de uma amiga de infância

²⁰ A importância social de ter um emprego não pode ser subestimada, como escrevem Soares *et al.* no ensaio sobre os jovens das periferias urbanas do Brasil: “[T]er um emprego é muito mais que credenciar-se a um salário; é fazer parte de um grupo, compartilhando uma identidade, escovando sua auto-estima; é merecer o apreço da família, dos vizinhos, da comunidade; é sentir-se valorizado, porque, segundo nossas tradições, trabalho enobrece” (SOARES *et al.*, 2005, p. 228).

montou uma oficina de motocicletas nos fundos de casa, onde também desmontava motos roubadas e revendia as peças “em troca de ninharias e para gente que vinha de outros bairros” (FIGUEIREDO, 2010, p. 58). Com a sua inesperada morte, veio ocupar o seu lugar um longínquo primo da amiga, um “matador”, que pouco tempo depois teve que fugir para outro estado. O pai de Rosane trabalhava sempre descalço e sem luvas e acabou por pegar uma alergia que o deixou inválido e à beira do desespero “quando ficou mais do que claro que ele não poderia mais trabalhar” (FIGUEIREDO, 2010, p. 101). A dedicação ao trabalho do pai de Rosane, fundamental virtude ou valor burguês, não é correspondida pelo estado, que nunca fiscalizou a empresa que o contratou.²¹ Vem a ser, assim, um valor burguês fora de lugar, no Tirol, no hemisfério Sul. Nessa periferia urbana não vale nem a pena respeitar os valores burgueses, pois estes não levam à realização plena de uma vida, como defende Bollnow. Esses valores burgueses partem do princípio de que é possível organizar o mundo de acordo com objetivos estabelecidos pelo ser humano. Parte, pois, do convencimento de que prevalece certa organização racional do mundo (BOLLNOW, 2009, p. 148), mas essa racionalidade não alcança o espaço onde moram os excluídos, a ralé brasileira. Outra vizinha vaga pelas ruas à noite por longas horas à procura de moedas perdidas e até os habitantes do bairro a consideram “doida” (FIGUEIREDO, 2010, p. 106).

O convalescente João, que partilhou quarto de hospital com o protagonista Pedro, enquanto este se recuperava de um golpe no joelho, dado por um cavalo descontrolado na rua, é analfabeto e nem sabe bem em que lugar está ou de onde vem (FIGUEIREDO, 2010, p. 72). Pressupõe-se que vem do campo e está perdido na cidade; foi gravemente atropelado por “um carro dirigido por uma mulher jovem, de cabelos esvoaçantes” (FIGUEIREDO, 2010, p. 70), que depois fugiu, e João se lamenta “virado para a janela, com voz fina de criança, no tom sincero de quem sabe que não pode ser ouvido por ninguém” (FIGUEIREDO, 2010, p. 70). Essa íntima certeza de não ser ouvido vem a ser o reconhecimento de que o subalterno não tem voz, como já afirmara, em 1988, categoricamente,

²¹ A casa do pai, viúvo, tinha sido ganha pela mãe, que se cadastrara para ganhar um lote, um terreno no Tirol. Mentiou no cadastramento e acabou ganhando o lote. Entende-se que foi o estado quem facilitou esse modesto patrimônio, mas, na prática, é um “deputado” quem faz a mediação, como se lhe concedesse um “favor” (FIGUEIREDO, 2010, p. 32 *et seq.*).

Gayatri Chakravorty Spivak: “The subaltern cannot speak” (SPIVAK, 1994, p. 104). Não tem voz. Apesar do seu analfabetismo e incultura formal, João conhece muito bem quais são os seus limites. No romance *Barco a seco*, Gaspar, o protagonista, relata um episódio da sua infância, quando foi trancado pelos seus irmãos na cisterna de casa. Anos depois, já numa mais confortável posição social, relembra o fato: “Não sei se alguém grita agora no fundo da cisterna, mas daqui, e isso eu garanto, ninguém vai escutar” (FIGUEIREDO, 2008, p. 103). A conclusão é a mesma: pode-se falar ou até elaborar um discurso da periferia, do espaço reservado à ralé brasileira, mas essa voz não é escutada pelos que têm a fortuna de morar no outro lado, no lado “daqui”.²²

Há ainda um morador antigo do Tirol, que tinha uma “cicatriz de queimadura no pescoço” que “se espalhava pelo topo da cabeça” (FIGUEIREDO, 2010, p. 183), que reclama dos seus “planos mal feitos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 185), porque está com dificuldade de pagar um pequeno empréstimo. Um pensamento baseado nos valores burgueses, que preveem uma organização racional da vida e do trabalho. Já aposentado, “reforçava a renda” trabalhando como “guarda-vidas” em piscinas e condomínios “situados a trinta ou quarenta quilômetros do Tirol” (FIGUEIREDO, 2010, p. 185), mas com patrões que atrasavam no pagamento. Lamenta não ter continuado a carreira militar, pois então, já na reserva, teria uma razoável aposentadoria. Mais a seguir, conta a sua experiência na aeronáutica, quando era jovem e imperava a ditadura cívico-militar no Brasil – “o regime era deles” –, e relata como espancavam e torturavam comunistas e subversivos (FIGUEIREDO, 2010, p. 186). Anos depois, quando encontrava “por acaso, na rua, algum colega daquele tempo”, dava-lhe a “impressão de que todos tinham ficado meio doidos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 191), sem vida regrada – “família, trabalho” –, segundo as virtudes e os valores burgueses. Inclusive, um ex-colega tinha virado “matador”, ganhando “um bom

²² Pode ser redundante lembrar, mas o leitor dos romances de Rubens Figueiredo ou mesmo o leitor deste ensaio é um cidadão que habita um espaço privilegiado, no lado “daqui”, e, por isso, mal escuta o grito do subalterno. Nem os meios de comunicação falam do que acontece no Tirol, nem mesmo quando o fogo e a violência passam a ser assustadores: “Distraído com o rádio, que de fato não dava nenhuma notícia do Tirol” (FIGUEIREDO, 2010, p. 150); “Ninguém de fora viria apurar, tomar informações, nenhum noticiário da televisão daria sequer um aviso do que houve” (FIGUEIREDO, 2010, p. 177).

dinheiro por serviço” (FIGUEIREDO, 2010, p. 192). Outra amiga da infância de Rosane, grávida, levou uma bala perdida, perdeu o bebê de seis meses e ficou com uma cicatriz em forma de “faixa vertical e contínua”, parecida com “o meio de um livro aberto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 171), como se essa cicatriz pudesse fornecer alguma explicação, tivesse algum significado oculto.

Essas personagens brevemente descritas, com ênfase nas suas dificuldades sociais e econômicas, mal conhecem os seus direitos de cidadania e se sentem maltratadas pelos outros, humilhadas. Uma das frequentadoras da modesta livraria de Pedro, uma jovem juíza, neta de “um senador de um estado distante” (FIGUEIREDO, 2010, p. 125), chega a comentar o particular interesse que têm os criminais pela justiça que os condena. O seu argumento é surpreendente, mas compreensível, pois assinala que o estado de direito, por fim, depois de ignorá-los, passa a se interessar por eles: “Veja, quando eles são submetidos à justiça, sentem-se cidadãos plenos, sentem que são importantes, uma sensação que o dia a dia nunca oferece. Sentem na pele como a lei foi feita para eles” (FIGUEIREDO, 2010, p. 125). Ser um fora da lei significa que a pessoa foi abandonada pelo estado, pois a maioria provém do mundo subalterno – trata-se de pobres e/ou pardos –, e quando, por fim, a justiça o condena, é como se fosse incorporado à sociedade, embora nesse mesmo ato o prive de liberdade. Perde a liberdade, mas passa a ser reconhecido pelo estado como cidadão. Uma dualidade que já tinha sido apontada no romance *Barco a seco*: “Ser ignorado era tão semelhante a ser livre que a liberdade mesma se tornava supérflua” (FIGUEIREDO, 2008, p. 78). O comentário do interlocutor da jovem juíza, um ex-juiz e professor titular de direito já aposentado, denota um racismo evidente, que demarca os espaços físicos da sociedade brasileira: “Sentem na pele. A expressão vem bem a calhar, agora que estão pondo pardos e negros no Supremo Tribunal.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 125-126). Quer dizer, esses juízes pardos ou negros seriam postos no Supremo Tribunal, logo, não teriam ganho a sua vaga pelos seus méritos no estudo e no trabalho.²³ Esse ex-juiz alcançou sua posição social por méritos próprios, mesmo tendo a vantagem de provir de uma classe social privilegiada, mas não teve nenhum remorso

²³ O leitor pode relacionar essa frase com um dado histórico brasileiro extrajudicial, mormente, a nomeação em 2003 de Joaquim Barbosa para o Supremo Tribunal Federal. De acordo com as categorias do IBGE antes citadas, Joaquim Barbosa é negro.

em vulnerar a lei e as virtudes ou os valores burgueses do trabalho bem feito, da dedicação ao trabalho, pois, graças aos seus contatos – “por meio de amigos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 129) –, conseguiu uma fonte de renda para a sua esposa, com a qual “ela recebia o salário sem nunca precisar de comparecer ao trabalho” (FIGUEIREDO, 2010, p. 129). A perversão dos valores burgueses descritos por Bollnow é absoluta: não é que o trabalho se realize com pouca ordem ou com falta de dedicação, é que, simplesmente, não é realizado.²⁴

A situação de Pedro é particular. Pertence à classe média – apartamento familiar em propriedade, estudos universitários começados – e é consciente de seus privilégios sociais, mas não consegue realizar com afinco as virtudes e os valores burgueses de aplicação ou dedicação constante ao estudo ou ao trabalho: “tentava estudar”, “se distraía”, “tentava ler os livros e os capítulos pedidos pelos professores”, “abandonou as aulas” (cf. FIGUEIREDO, 2010, p. 43-45), etc. Por isso, houve uma época em que sobreviveu vendendo livros na calçada, mas, por culpa de um acidente absolutamente inesperado – numa manifestação ou tumulto reprimido violentamente pelas autoridades, um cavalo da polícia “pisoteou a parte de baixo da [sua] perna” (FIGUEIREDO, 2010, p. 28) –, Pedro teve que ser operado às pressas. Graças a um colega do tempo da faculdade, advogado bem situado por influência de um “parente”, ganhou um razoável dinheiro como indenização e pôde, assim, montar uma pequena loja de livros de segunda mão em parceria com esse amigo (FIGUEIREDO, 2010, p. 13 e 77).²⁵ Embora Pedro não

²⁴ Em parecido sentido de perversão absoluta das virtudes e dos valores burgueses do trabalho bem feito, encaminhado a lograr uma realização pessoal plena e com sentido, além de ganhar dignidade social, interessa aqui lembrar o romance *La mano invisible* (2011), do espanhol Isaac Rosa, que narra como diferentes trabalhadores (pedreiro, mecânico, açougueiro, empregada da limpeza, secretária, trabalhadora de fábrica, etc.) realizam com eficiência as suas funções sem nenhum objetivo (por exemplo, o pedreiro tem que destruir o construído uma vez finalizado). Como critica Bollnow, nesses casos há uma perversão dos valores burgueses, que têm como finalidade a si próprios e não a realização plena de uma vida burguesa (BOLLNOW, 2009, p. 146, 152).

²⁵ O colega de faculdade e amigo, Júlio, levou e ganhou o processo graças às testemunhas que conseguiu – pessoas que trabalhavam ao pé de rua e viram tudo: “nas lanchonetes, na lojinha lotérica, na banca de revistas, na drogaria” (FIGUEIREDO, 2010, p. 74) –, pois Júlio tinha uma “cordialidade espontânea” (FIGUEIREDO, 2010, p. 75) e falava com todos: porteiros, vigias ou guardadores de carros. Júlio sentia-se, nesses casos, como

acate os valores burgueses descritos por Bollnow, devido ao fato de que provém de uma classe média sem ambições, possui uma rede de contatos, mesmo que modesta, que o ajuda a se manter no seu grupo social. Pedro e sua namorada vêm de mundos radicalmente diversos. Conheceram-se casualmente no escritório de advocacia do amigo de Pedro, Júlio, e “começaram a sair juntos depois do expediente” (FIGUEIREDO, 2010, p. 46). Para ele, ela era “a mulher mais pobre com quem havia saído” (FIGUEIREDO, 2010, p. 47); para ela, ele era um homem que havia cursado uma “faculdade pública”, tinha um “amigo advogado” e possuía um “apartamento próprio, embora fosse da mãe” (FIGUEIREDO, 2010, p. 48). Além da diferença de origem social existente entre Pedro e Rosane, há uma divergência fundamental na atitude vital de cada um deles. Ele optou por viver de forma apática, sem projetos, sem ver, nem entender, nem sentir. Já não fazia planos, pois a vida era imprevisível demais (FIGUEIREDO, 2010, p. 182), como se tivesse presente o conceito de sociedade de risco (*Risikogesellschaft*), elaborado por Ulrich Beck, em 1986: “Como planejar, como querer uma coisa dessas?” (FIGUEIREDO, 2010, p. 182). Ela, por sua vez, trabalha arduamente – “ficava o dia inteiro para lá e para cá, dentro e fora do escritório” (FIGUEIREDO, 2010, p. 182-183) –, ao tempo que quer “entender”, compor um quadro explicativo das coisas.

Rosane é uma personagem singular. Conseguiu um trabalho no centro, para o qual se desloca todos os dias e ainda tenta seguir os estudos à noite, mostrando um esforço e uma aplicação louváveis, do ponto de vista das virtudes e dos valores burgueses. Embora fora contratada para trabalhos bem simples, por sua dedicação e interesse chega a desenvolver tarefas mais complexas: “Era copeira, fazia faxina, mas também atendia telefones, ficava na recepção e, quando pediam, fazia até alguns serviços no computador, pois tinha frequentado um curso gratuito e sabia mexer nos principais programas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 45). Pelo menos, formalmente, Rosane acata os valores e as virtudes da burguesia e até passa a ser consciente da sua capacidade de adaptação, especialmente

um “observador de uma civilização alheia, um antropólogo amador” que “pesquisava por meio de entrevistas informais” (FIGUEIREDO, 2010, p. 75-76). Um bom trato com os socialmente subalternos é fundamental para a sobrevivência pacífica, sem ter que empregar meios físicos ou violentos contra pessoas mais fortes, mas muito menos adaptadas à sociedade.

quando recomendou uma amiga de infância para uma vaga para serviços bem simples: limpeza, cozinha, um “trabalho braçal” (FIGUEIREDO, 2010, p. 60). Acontece que naquele escritório – paredes limpas, aparelhos eletrônicos novos, piso de granito reluzente – falava-se uma linguagem especial, incompreensível, e o modo de comportamento era outro. A amiga sentiu-se fora de lugar, não se adaptou nem sequer às formas de comportamento: “falava rápido demais, num tom sempre mais alto, estridente”, movia-se “com largueza, os braços se abriam e os ombros fortes se agitavam mais do que o espaço podia comportar”, “[e]sbarrava nos objetos”, “ria com toda a força do pulmão, ria com uma alegria feita de músculos, de suor” (FIGUEIREDO, 2010, p. 61). Três horas depois de chegar, a amiga de Rosane já estava saindo pela porta de vidro e não voltou mais. Rosane pergunta-se: “Como sua amiga tinha ficado assim?” (FIGUEIREDO, 2010, p. 62). E fica até com um “pouquinho de náusea” ao “saber que ela mesma poderia muito bem ser aquela moça” (FIGUEIREDO, 2010, p. 63), como Gaspar Dias, em *Barco a seco*, sente que um mendigo pode lhe exigir que troquem de lugar social. As duas amigas sofreram as mesmas humilhações desde a infância comum, mas Rosane “queria ser respeitada” e sabe que para isso tem que ser constante, “não desistir nunca” (FIGUEIREDO, 2010, p. 63). Em definitiva, Rosane acata alguns dos citados valores burgueses, mas também é consciente de que provém de outro mundo social e que nem todos se adaptam:

Em suma, tudo aquilo – o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade, a cidade propriamente dita, com seus bairros e suas atividades oficiais –, tudo pertencia ao mundo que as [Rosane e sua amiga] deixara para trás, que as empurrara para o fundo: era o mundo de seus inimigos (FIGUEIREDO, 2010, p. 56).

Por experiência de outros trabalhos, Rosane sabe que ter direitos trabalhistas não é algo generalizado, nem todos têm esses direitos. E não só. Ela chega a considerar que há uma luta por um contingente concreto de direitos, como se não houvesse direitos para todos: “Para Rosane, *direito* significava que tinha de tomar alguma coisa de alguém – alguém que tinha tomado uma coisa dela” (FIGUEIREDO, 2010, p. 159).²⁶ Ela

²⁶ Quando está sendo demitida, Rosane lê um cartaz que fala do compromisso da empresa num “programa de preservação de um tipo de ave marinha que vivia numa ilha deserta” (FIGUEIREDO, 2010, p. 159). O narrador nem precisa comentar a cena.

quer “poder morar em outro lugar, melhorar de vida, ser outra pessoa, ser alguém, alguém” (FIGUEIREDO, 2010, p. 63), como sabe ou intui que deveria ser num estado que garantisse não só no papel os direitos fundamentais de todos os cidadãos: isso “era o que todos diziam, era sabido e apregoado em toda parte” (FIGUEIREDO, 2010, p. 63). E ainda mais um exemplo ilustrativo, que Rosane observou com atenção: outra amiga conseguiu um bom trabalho, casou, teve um filho e comprou uma casa a prestação (FIGUEIREDO, 2010, p. 152), mas depois a empresa, sem informar, piorou radicalmente as condições de trabalho (FIGUEIREDO, 2010, p. 153) e a amiga acabou por perder tudo e o filho até adoeceu. Quando relata este caso para Rosane, a amiga já fala com voz cansada, sem rebeldia nenhuma, pois “já queimou até as cinzas e só quer entender como é possível” (FIGUEIREDO, 2010, p. 154). Ela sente que cumpriu, que trabalhou tenazmente como se exigia dela, e, no entanto, quando aproveitou a sua oportunidade – “a sensação de que só existe uma chance” (FIGUEIREDO, 2010, p. 152) –, a sorte, que tão favorável tinha sido para Gaspar Dias no romance *Barco a seco*, foi-lhe tremendamente adversa.

Durante o trajeto até o Tirol, Pedro lê um livro sobre a presença de Darwin no Brasil. O livro centra-se mais na descrição da estadia do sábio inglês em solo brasileiro há mais de 100 anos. Casualmente, o espaço descrito por Darwin coincide com os lugares que o ônibus vai percorrendo. O livro renuncia a uma explicação das ideias científicas do sábio inglês, como nota, surpreso, o próprio Pedro (FIGUEIREDO, 2010, p. 65). O já citado encontro entre Darwin e o escravo serve de chave interpretativa do romance, serve de subtexto para repensar o presente observado por Pedro. O livro faz “uma introdução até bastante razoável ao assunto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 14), lê-se no começo do romance, e ainda se repete bem mais adiante. Trata-se de “uma boa introdução ao assunto”, como diz com “domínio satisfeito e soberano” (FIGUEIREDO, 2010, p. 171) o já citado ex-juiz e professor aposentado, embora nunca se especifique a que assunto se refere e seja o próprio leitor quem terá que interpretá-lo: “Mas que assunto?” (FIGUEIREDO, 2010, p. 78). Inclusive Pedro espera “encontrar ali uma boa introdução a uma doutrina que, segundo diziam, abria mil caminhos, explicava muita coisa e de uma vez por todas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 122). Pedro sente a necessidade de

Foi diante desse cartaz que “Rosane recebeu e assinou os documentos da demissão” (FIGUEIREDO, 2010, p. 158).

uma explicação para o caos. Note-se, ainda, que esse livro era o que tinha na mão e perdeu, quando o “casco ferrado” do cavalo solto “esmagou seu tornozelo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 44), motivo pelo qual acabaria mancando levemente, mesmo depois da operação. Tempo depois, graças ao comentário do ex-juiz e professor aposentado – “uma boa introdução ao assunto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 171) –, decide levar esse mesmo livro sobre a estadia de Darwin no Brasil para ler no trajeto de ônibus até o Tirol.

A primeira menção à teoria da evolução acontece já na segunda página – “Não são os mimados, mas sim os adaptados que vão sobreviver” (FIGUEIREDO, 2010, p. 8) –, chamando a atenção para o uso popular da teoria da evolução, cada vez mais comum nos atuais tempos de crise, como notou Nachtwey (2016). Teoria que justificaria a abissal diferença de classes como algo natural e inevitável. O social-darwinismo surgiu na década de 1870 para descrever a luta pela existência e sobrevivência dos mais aptos, com a finalidade de justificar políticas que acabariam motivando a eugenia, o racismo, o imperialismo, o fascismo e o nazismo, pois legitimaria como natural o domínio de uns grupos sociais sobre outros, devido à superioridade social e biológica dos dominadores.²⁷ Hoje em dia, embora sem defensores destacados no mundo acadêmico, não deixa de ter uma assinalável divulgação social, mesmo que de forma vulgarizada ou simplificada. O episódio entre Darwin e o escravo é narrado um pouco mais adiante, no fim do primeiro terço do romance: “Cento e cinquenta anos antes, naquele local, Darwin passou por uma experiência que fez questão de registrar por escrito em suas memórias” (FIGUEIREDO, 2010, p. 65).²⁸ Concretamente, o caso aconteceu no dia 14 de abril de 1832, logo, 178 anos antes, pois o romance *Passageiro do fim do dia* foi publicado em 2010. Esse caso foi consignado no diário do cientista inglês da seguinte maneira:

Posso mencionar uma anedota muito insignificante, a qual no seu momento me afetou mais forçosamente do que qualquer história

²⁷ O social-darwinismo foi muito influente no Brasil. Note-se, por exemplo, que uma das principais leituras de Euclides da Cunha para escrever *Os sertões* (1902) foi a obra de Ludwig Gumplowicz, que considerava que a luta das raças (*Kampf der Rassen*) era algo conatural à vida social e chegava a ser uma força que fazia avançar a história.

²⁸ Algumas páginas antes, a contagem é mais próxima dos conhecidos dados históricos, “Cento e setenta anos depois, lida num ônibus, parecia que era essa toda a moral da fábula” (FIGUEIREDO, 2010, p. 25).

de crueldade. Eu estava atravessando uma passagem com um negro, que era incomumente estúpido. Ao esforçar-me para que ele entendesse, falei alto e fiz sinais, de forma que passei a minha mão perto do seu rosto. Ele, suponho, pensou que eu estava irritado e que ia atingi-lo; instantaneamente, com um olhar assustado e olhos meio fechados, ele baixou as mãos. Jamais esquecerei meus sentimentos de surpresa, repugnância e vergonha, ao ver um homem grande e poderoso com medo, até mesmo para afastar um golpe, dirigido, como ele pensou, ao rosto dele. Este homem havia sido treinado para uma degradação maior do que a escravidão do animal mais indefeso (DARWIN, 1860, p. 25, tradução minha).²⁹

No romance, amplia-se o episódio, e o narrador comenta-o. O escravo calca o fundo do rio com uma longa vara “para empurrar a balsa através da corrente mansa” (FIGUEIREDO, 2010, p. 66). O negro vem a ser um “imbecil” pela incapacidade de Darwin de se comunicar com ele. Observe-se, no entanto, que no texto de Darwin o escravo vem definido como *stupid* antes mesmo de ter feito algo que permita qualificá-lo como tal, aprioristicamente. Há uma tentativa de comunicação, segundo Darwin, inclusive falando mais alto – como se fosse um recurso eficiente –, o que faz com que Pedro se pergunte em que língua terá falado com o escravo, pois falar inglês seria uma opção absolutamente inútil. Nessa tentativa de comunicação, também por gestos, a mão do cientista “passou perto da cara do escravo”, e este se encolheu com medo de levar um “murro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 66). Darwin comenta o seu sentimento de surpresa, desgosto e vergonha, mas o romance complementa que esse encolhimento se deveria à experiência acumulada, para ficar na “posição em que as pancadas doeriam menos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 66). Conclui Darwin que esse escravo tinha sido levado a uma degradação pior que qualquer animal indefeso (*helpless*

²⁹ “I may mention one very trifling anecdote, which at the time struck me more forcibly than any story of cruelty. I was crossing a ferry with a negro, who was uncommonly stupid. In endeavouring to make him understand, I talked loud, and made signs, in doing which I passed my hand near his face. He, I suppose, thought I was in a passion, and was going to strike him; for instantly, with a frightened look and half-shut eyes, he dropped his hands. I shall never forget my feelings of surprise, disgust, and shame, at seeing a great powerful man afraid even to ward off a blow, directed, as he thought, at his face. This man had been trained to a degradation lower than the slavery of the most helpless animal”.

animal). Segundo o romance, tratava-se do “mais insignificamente dos animais domésticos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 66). Darwin acaba a entrada do dia 14 de abril aí, o que escreve logo a seguir já é do dia 18 de abril. O narrador do romance, no entanto, ainda faz alguns comentários: o que queria saber o cientista para fazer esses “gestos exaltados”?. Pergunta-se pelo assumido direito de Darwin de obter uma resposta do escravo. E ainda elabora uma possível variante do episódio: “Talvez, na sua irritação, em seu descontrole, tenha até acertado um golpe de leve e, ao escrever, tempos depois, Darwin recontou o episódio da forma que preferia lembrar” (FIGUEIREDO, 2010, p. 67). Resta, portanto, no romance, a possibilidade de que o escravo tenha tido suas razões para se encolher e assim “não se expor” a um castigo maior.

Muitas páginas adiante, já bem perto do fim, o narrador volta ao episódio: “E Pedro lembrou mais uma vez a cena do Darwin numa balsa com um escravo, cruzando um rio” (FIGUEIREDO, 2010, p. 163). Nessa rememoração do episódio, Pedro conclui que, perante a mão no alto do sábio inglês, perante a ameaça, o escravo reagiu da melhor maneira possível, pois, em caso de uma hipotética luta ou confrontação, ele nunca poderia ganhar: “E ele, o escravo, reagiu – como pôde, como sabia. Se fingiu de morto, se fez de invisível” (FIGUEIREDO, 2010, p. 163). Sem dúvida, o escravo não era um *stupid*, como escrevera Darwin, um “imbecil” como afirma o romance *Passageiro do fim do dia*; o escravo estava usando o melhor meio de defesa que conhecia: ficar na inexistência.³⁰ E ainda quatro parágrafos antes de encerrar o romance, o episódio ocorrido entre Darwin e o escravo volta a ser lembrado de forma espontânea, por associação de ideias entre a situação final de Pedro, que se imagina a si próprio a caminho do Tirol por um Pantanal cheio de bombas por explodir, e o trecho do livro lido no ônibus: “E surgiu na sua memória a imagem de Darwin atravessando o rio, a água lisa, escura, a vara do escravo que tocava o fundo para impelir a balsa” (FIGUEIREDO, 2010, p. 196). Pedro, sem ser membro do Tirol, da classe subalterna mais desfavorecida, cada sexta-feira que vai lá de ônibus adota uma estratégia

³⁰ Poucas páginas antes, o romance descreve uma das observações zoológicas de Darwin, cujo tom de parábola permite avançar alguma interpretação sobre as relações entre as classes sociais no Brasil: “Havia, por exemplo, uma aranha minúscula que se alojava na teia de uma outra aranha, enorme, e ali vivia com direitos de parasita” (FIGUEIREDO, 2010, p. 161).

semelhante: “Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 7). Dessa forma bem marcante é que começa o romance *Passageiro do fim do dia*. Aliás, os dois romances – *Barco a seco* e *Passageiro do fim do dia* – iniciam a sua narrativa com frases que sem dúvida nenhuma permitem o acesso a uma chave interpretativa da fábula que vem a seguir: para tudo há limites e ultrapassá-los implica consequências (*Barco a seco*). Para os habitantes dos bairros periféricos, espaço da mais ínfima classe social tanto por capital cultural como por poder de compra, a inexistência pode ser uma inteligente maneira de sobreviver (*Passageiro do fim do dia*).

Interessa observar, no entanto, que o ex-juiz e professor de direito aposentado é consciente desse abuso social. Sabe que a injustiça social chegou a um limite insuportável para o país, que supostamente se espelha no conceito político do estado de bem-estar ocidental. Intui que a sociedade está à beira de uma catástrofe violenta, pois o número de cidadãos privilegiados é assustadoramente inferior ao número de pessoas subalternas: “Mais dia, menos dia, eles vão dar cabo de todos nós. [...] Vão nos perseguir dentro de casa, na rua com pistolas e pedaços de pau” (FIGUEIREDO, 2010, p. 126). Chega a sentir responsabilidade político-social coletiva como classe que não soube agir bem: “Ninguém vai vir em nossa defesa. [...] Todos vão querer que sejamos liquidados o mais depressa possível, para poder esquecer logo o assunto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 126). Esse “assunto” que tão bem explica o livro sobre Darwin – a gritante desigualdade social brasileira – destruirá tudo. Resta a fuga, que já empreenderam seus dois filhos, que moram no exterior, “regularizados”; logo, é esperado que não sofram atos de xenofobia, como sofrem atos de “aporofobia” os habitantes subalternos da mais ínfima classe social brasileira, a ralé brasileira. Semelhante opinião radical é expressada pelo experiente médico que atende Rosane pelas dores ocasionadas na fábrica em que trabalhava: “Essa fábrica de vocês, hein? Só tacando fogo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 157). A única forma para que a fábrica trate bem os seus empregados é por meio da violência.

Após passar a última página do romance *Passageiro do fim do dia*, é o leitor quem terá que elaborar, individualmente, a “moral da fábula”, compor “o sentido da lição”, ler a “cicatriz” que parece um “livro aberto” ou conceber qual seria o “assunto” tratado no livro sobre a viagem de Darwin pelo Brasil, 170 anos antes, que vem a ser, obviamente, o “assunto”

do romance que o leitor ainda tem nas mãos. Este ensaio defende, em definitiva, que os romances *Barco a seco* e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, indagam sobre a desigualdade social e econômica brasileiras e vêm a demonstrar que os nascidos no meio subalterno, o mais baixo da escala social – a “ralé brasileira” –, não têm voz nem chance de ascensão social por meio do cultivo ativo das virtudes e dos valores burgueses – por meio do trabalho constante e aplicado –, nem do ponto de vista da apropriação de capital cultural, nem do ponto de vista econômico.

Referências

BARBOSA, L. *Igualdade e meritocracia: a ética do desempenho nas sociedades modernas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2013.

BARBOSA, L. Meritocracia à brasileira: o que é desempenho no Brasil? *Revista do Serviço Público*, Brasília, ano 47, v. 120, n. 3, p. 58-102, set.-dez. 1996.

BECK, U. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1986.

BOLLNOW, O. F. Wesen und Wandel der Tugenden. In: _____. *Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. v. II. p. 123-282.

CANDIDO, A. Literatura, Espelho da América?, *Luso-Brazilian Review*, v. 32, n. 2, p. 15-22, 1995.

CICERO, M. T. *De oratore. Über den Redner*. Tradução de Harald Merklin. 4. ed. Stuttgart: Reclam, 2001.

CLAEYS, G.; TOWER SARGENT, L. Introduction. In: _____. (Ed.). *The Utopian Reader*. 2. ed. New York: New York University Press, 2017. p. 1-15.

CORTINA, A. *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Barcelona: Paidós, 2017.

DARWIN, C. *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries visited during the Voyage of H.M.S. Beagle round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* 2. ed. London: John Murray, 1860.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.

FIGUEIREDO, R. A arte racional de curar. In: _____. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 115-138.

FIGUEIREDO, R. A ilha do caranguejo. In: _____. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 139-169.

FIGUEIREDO, R. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGUEIREDO, R. O dente de ouro. In: _____. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9-30.

FIGUEIREDO, R. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FIGUEIREDO, R. Sobre passageiro do fim do dia. Entrevista a Rubens Figueiredo. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 191-207, 2011.

LIMA, L. C. Literatura e nação. Esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 33-39, 1996.

NACHTWEY, O. *Die Abstiegs-gesellschaft*: Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne. Berlin: Suhrkamp, 2016.

RODRIGUES-MOURA, E. *Facundo* de Sarmiento y *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Textos co-fundadores de tradiciones literarias nacionales. In: ERTLER, K.-D.; RODRIGUES-MOURA, E. (Ed.). *Fronteras e identidades – Identidades e fronteiras. Civilización y barbarie – Sertão e litoral*. Frankfurt a.M.: Lang, 2005. p. 65-101.

ROSA, I. *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 9-31.

SOARES, L. E.; BILL, M. V.; ATHAYDE, C. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOUZA, J. *A ralé brasileira*: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, J. *Die Naturalisierung der Ungleichheit. Ein neues Paradigma zum Verständnis peripherer Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

SPIVAK, G. Ch. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, P. e CHRISMAN, L. (Ed.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994. p. 66-111.

Recebido em: 27 de março de 2018.

Aprovado em: 3 de maio de 2018.



A escravidão nos romances do Segundo Reinado

Slavery in Brazilian Novels during the Second Empire

André Dutra Boucinhas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil
andredb@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma periodização da representação da escravidão nos romances brasileiros do Segundo Reinado em três etapas: entre 1840 e 1859, ela é naturalizada e não possui qualquer destaque nos enredos; de 1860 a 1879, o tema passa para o centro das atenções, gerando polarização entre textos marcadamente abolicionistas e outros que buscam defender a instituição, reforçando sua função na sociedade; e, por fim, entre 1880 e 1889, a escravidão sai de novo do foco e desaparece de uma parte dos romances, ao mesmo tempo em que criticá-la torna-se quase lugar comum, confirmando o declínio da instituição na última década do Império.

Palavras-chave: literatura brasileira; romance; escravidão; História do Brasil; Segundo Reinado.

Abstract: This article proposes a periodization of the representation of slavery in Brazilian novels published during the Second Empire in three stages. In the first stage, from 1840 to 1859, slavery is naturalized not having any prominence in the central plot. In the second stage, from 1860 to 1879, the subject becomes the main topic, generating polarization between markedly abolitionist texts and those defending slavery by reinforcing its role in society. As a final stage, between 1880 and 1889, it is possible to observe that slavery once again becomes secondary, even disappearing from part of the novels. It is simultaneous to a general critique to the institution, what confirms its decline in the last decade of the Empire.

Keywords: Brazilian literature; novel; slavery; Brazilian history; Second Empire.

De que forma os escravos aparecem nos romances do Segundo Reinado? Apesar de fundamental, essa questão ainda não foi muito explorada, e os estudiosos que se interessaram pelo tema em geral levaram em conta um único autor¹ ou no máximo uma comparação entre dois, impedindo a compreensão das obras em um contexto maior. Assim, ainda que sejam muito conhecidos alguns exemplos de enredos sobre escravidão (*A escrava Isaura* e *Vítimas Algozes*, principalmente), não sabemos se se tratam de exceções no panorama da época ou dos exemplos de maior sucesso dentro de um grande grupo de romances que debateram o assunto.

Para responder a essa pergunta da forma mais abrangente possível vale seguir a proposta de Franco Moretti (2009): abandono do foco exclusivo no cânone e inclusão da produção pouco valorizada e com problemas estéticos, como meio de se aproximar de uma visão geral da literatura e da sociedade de um período. Um dos passos cruciais desse método é a seriação, ou seja, levantamento maciço de dados – gênero do protagonista, uso do indireto livre, da palavra *burguês*, etc. – e construção de gráficos, tabelas e modelos a partir deles. Segundo Moretti, uma vez construído um panorama amplo, a análise de casos específicos ganha novas possibilidades. Seguindo essa trilha, este artigo pretende apresentar uma primeira cronologia sobre a representação da escravidão nos romances do Segundo Reinado, a ser confirmada ou contestada por pesquisas futuras. Por questões de espaço, adotou-se um recorte específico: levantamos todos os romances escritos nesse período e que se passam integral ou parcialmente na cidade do Rio de Janeiro, chegando a um total de 62 textos. A partir da leitura desse conjunto, identificou-se uma evolução marcada por três momentos distintos.

1 1840-1859: escravidão naturalizada

Em 100% dos romances analisados nessa primeira fase, que corresponde aos primeiros que foram escritos no país, há menções a escravos, como podemos observar na tabela 1. Nesta, vemos a quantidade de vezes que se faz referência a escravos no romance e não ao número de cativos. Em *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, em um determinado ponto, o narrador descreve os tipos de agregado existentes na sociedade brasileira e diz que um deles, o mais abusado,

¹ Um exemplo importante de análise focada em um autor é o estudo de Eduardo de Assis Duarte sobre Machado de Assis (Cf. DUARTE, 2009).

“tornava-se quase o rei em casa, punha, dispunha, castigava os escravos, ralhava com os filhos, intervinha enfim nos mais particulares negócios” (ALMEIDA, 2013, p. 185). Apesar de não se tratar de um personagem específico, contou como uma menção. Da mesma forma, se uma mucama serve a mesa em um capítulo e em outro aparece costurando, foram contabilizadas duas referências, pois assim captamos a presença mais ou menos constante da escravidão no cotidiano da cidade e na literatura.

Quadro 1 – Escravidão nos romances entre 1840-1859

Romance	Menções a escravos ²	alforria
O filho do pescador (Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa)	6 a 10	sim
A Moreninha (Joaquim Manuel de Macedo)	21 a 25	
Amância (Gonçalves de Magalhães)	1 a 5	
Maria, ou vinte anos depois (Joaquim Norberto Souza Silva)	1 a 5	
O moço loiro (Joaquim Manuel de Macedo)	16 a 20	
Os dois amores (Joaquim Manuel de Macedo)	11 a 15	
Rosa (Joaquim Manuel de Macedo)	26 a 30	
Os dois loucos (Justino de Figueiredo Novaes)	1 a 5	
O falso testamento (Joaquim Norberto Souza Silva)	16 a 20	sim
A carteira de meu tio (Joaquim Manuel de Macedo)	1 a 5	
Memórias de um sargento de milícias (Manuel Antônio Almeida)	16 a 20	
O comendador (Francisco Pinheiro Guimarães)	21 a 25	
Cinco minutos (José de Alencar)	1 a 5	
As mulheres perdidas: tipos contemporâneos (José da Rocha Leão)	6 a 10	
O lírio do sepulcro (José da Rocha Leão)	11 a 15	

Nesse primeiro grupo de romances, os escravos, na grande maioria das vezes, realizam ações banais, sem fala ou mesmo nome, como neste trecho de *A moreninha*: “Escravas, decentemente vestidas, ofereciam

² Optou-se por informar o número de referências a escravos em intervalos de 5, pois não se trata de algo simplesmente mecânico. Numa cena de jantar, por exemplo, o narrador pode mencionar um escravo servindo o jantar e, uma frase depois, tirando os pratos, o que poderia ser considerado por alguns como uma menção e, por outros, como duas. Como a questão aqui não é o número exato, considerei essa forma adequada.

chávenas de café fora do caramanchão e, apesar disso, D. Carolina se dirigiu com uma para Fabrício” (MACEDO, 1998, p. 82). Só há duas importantes exceções em que o cativo praticou uma ação de destaque, sendo a mais espetacular delas em *O filho do pescador*. O capítulo em questão começa com um incêndio na casa do personagem-título, que deixa sua esposa Laura desesperada:

No meio desta confusão, viu-se um escravo preto correndo sobre uma parte do edifício, que o fogo havia até então respeitado; ele para diante de uma janela, ergue um machado que trazia, descarrega-o sobre ela, e ao segundo golpe a janela foi escalada. O negro, ligeiro, como um gato, salta por ela para dentro da casa abrasada e desaparece! [...]

Por fatalidade a viga, que prendia a cozinha ao corpo da casa, *único* ponto que a sustentava, acabou de estalar-se em um lugar consumido pelas chamas. A meia *água*, já muito abalada pelo fogo, desmorona-se sobre a casa para o lado da janela, deixando-a sepultada em baixo de suas ruínas! Ao estrondo deste baque seguiu-se o de aflitivos gritos: — João! — era o nome do escravo; e os espectadores o julgaram abafado debaixo de tantos destroços! Dois ou três minutos ao depois, João, trazendo sobre suas costas Augusto, que estava desmaiado, disputa com a morte tanto a sua vida, como a de seu senhor, abrindo caminho por entre chamas! (TEIXEIRA E SOUZA, 1977, p. 55-57).

O esforço não foi recompensado, pois João, mesmo depois do empenho descomunal, acabou sendo obrigado a deixar o filho do pescador para trás. O outro exemplo de papel relevante de um escravo está em *O testamento falso*, em que um cativo de confiança do barão deve impedir que mexam em uma gaveta com documentos comprometedores, mas pega no sono e a fraude de seu senhor acaba sendo descoberta:

- Que é do papel? Que é do papel?
- Ainda ontem aqui estava!
- Enquanto não sabias dele! E agora que eu queria entregá-lo às chamas! Daniel, tu és ladrão!
- Meu senhor...
- Abre a outra.
- O mordomo carregou na mola, e a gavetinha secreta impeliu a outra e apareceu.
- Vazia! Vazia! Exclamou o barão com um sorriso de amarga ironia.

O mordomo estava ferido de morte.

– Daniel! Daniel! Que dizes a isto? Roubaste-me o ouro antes que eu me arrependesse; e o papel, e o papel, que não sei eu para que o guardava. Também desapareceu!... Pérfido, que é da carta de liberdade que te dei?

– Aqui está, disse o mordomo debulhado em lágrimas.

– Pois toma, disse o barão rasgando e lançando-lhe os pedaços [...] (SILVA, 1852, p. 197-198).

Os escravos descritos nessas duas cenas tinham a confiança de seus senhores e se empenharam para honrá-la. Não por acaso, trata-se dos únicos a receberem alforria no universo dos romances entre 1840-1860 no Rio de Janeiro. (Por conta do cochilo do escravo em *O testamento falso*, o senhor, em um ato de fúria, chegou a voltar atrás, mas a família restitui-lhe a liberdade definitiva mais tarde).

As alforrias no Brasil imperial foram mais comuns do que em outras sociedades escravistas, mas, em 1849, por exemplo, os libertos representavam apenas 5% da população do Rio de Janeiro (SOARES, 2007, p. 368), provavelmente um dos índices mais altos de todas as províncias, se não o mais alto. Nenhum dos dois casos fictícios relatados envolveu o pagamento pela liberdade, indo ao encontro da tendência da época, pois, segundo Luiz Carlos Soares, 63% das alforrias entre 1808 e 1850 foram gratuitas. No entanto, a maioria das libertações desse tipo eram imediatas (SOARES, 2007, p. 277), diferentemente dos dois exemplos citados, em que os escravos tiveram de trabalhar durante toda a vida do seu senhor como condição da alforria. Os romancistas, portanto, evitaram representar casos de libertação e, quando fizeram, tomaram cuidado para explicitar que eram modelos de fidelidade. Além disso, escolheram o tipo mais conservador de alforria, em que o proprietário podia mudar de ideia até o último instante.

Importante ressaltar que em nenhuma das obras em questão nessa primeira fase encontra-se um protagonista cativo, com papel de destaque ou com personalidade própria (mesmo levando-se em conta as personagens estereotipadas desses primeiros romances brasileiros).³

³ Vale lembrar que esta pesquisa trata de romances que se passam no Rio de Janeiro, portanto, o importante caso de Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, escrito e localizado no Maranhão, está fora do recorte. Trata-se, porém, da única exceção que conheço para todo o período.

Como afirma Angela Alonso, referindo-se basicamente ao mesmo período, “o escravismo brasileiro operou com a técnica de invisibilização. O escravo ganhou nos enredos seu lugar nas casas senhoriais, o de pano de fundo” (ALONSO, 2015, p. 58). Desnecessário dizer, portanto, que não há qualquer crítica à escravidão.

Os primeiros romancistas do Brasil faziam parte de um restritíssimo grupo, que se via como a boa sociedade nacional e buscava disseminar seu modo de vida pelo país recém pacificado, após o conturbado período regencial.⁴ Nesse contexto, os escritores julgaram mais prudente não mexer em temas delicados, como ascensão social, por exemplo, praticamente ausente nessa fase inicial. Da mesma forma, naturalizaram a escravidão, omitindo qualquer atitude de oposição a ela que, embora restrita, existia. Tâmis Parron (2011) demonstrou como os saquaremas mobilizaram suas forças para silenciar as vozes antiescravistas nos anos 1840/1850 e, nesse sentido, os romancistas foram seus aliados. Dessa forma, procuramos entender o romance não como um mero produto de seu contexto, mas sim como algo que responde a ele. Como afirmou Antônio Candido sobre a obra literária em geral:

só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) 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).

Como conclusão, podemos generalizar a análise de Jean-Michel Massa sobre o primeiro conto de Machado de Assis para essa primeira fase do romance nacional: “As desigualdades sociais, a hierarquia das classes eram um fato que ele não discutia. Seu primeiro conto supõe, em todo caso, uma total ausência de interesse por uma literatura social” (MASSA, 2008, p. 169). No período seguinte, isso mudou radicalmente.

⁴ A única exceção a esse modelo dentro do nosso recorte foi *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, mas sua análise não cabe dentro dos objetivos deste artigo.

2 1860-1879: oposição de ideias

Na década de 1860, os efeitos da lei Eusébio de Queirós começaram a aparecer de forma mais intensa. O que mais importa aqui é a perspectiva concreta do final da escravidão, pois a grande desigualdade de gênero entre os cativos brasileiros e a alta taxa de mortalidade infantil davam a certeza de que o momento chegaria em breve. Por si só, isso já poderia servir de estímulo para os abolicionistas tomarem a cena de assalto, mas houve mais. O valor do escravo aumentou velozmente – o preço real aumento de 627\$000 (627 mil-réis) em 1835 para 1:007\$900 (1 conto 7 mil e 900 réis) em 1870 (MELLO, 1984, p. 104) –, gerando um fluxo da cidade para as fazendas de café e, ao mesmo tempo, dos pequenos para os grandes proprietários. Isso abalou a legitimidade do escravismo, pois cada vez menos pessoas eram senhores de escravos e se tornavam, portanto, no mínimo indiferentes em relação ao futuro da instituição.

Esse pano de fundo favorável ao fortalecimento do movimento abolicionista contou ainda com dois fatores fundamentais nos anos 1860: a Guerra de Secessão dos Estados Unidos (1861-1865) e a Guerra do Paraguai (1865-1870). O primeiro foi decisivo para alertar a elite brasileira dos riscos que a escravidão e, sobretudo, uma desigualdade regional forte em relação à propriedade escrava poderia gerar. A medida que o conflito se prolongava e as notícias da escalada de violência chegavam ao país, muitos passaram a considerar a necessidade de se fazer a abolição completa de uma vez por todas. O próprio D. Pedro II, em 1864, mandou instruções ao seu gabinete, “dizendo-se preocupado como que se passava nos Estados Unidos e sugerindo que o Brasil iniciasse o processo abolicionista com uma lei de libertação do ventre” (CARVALHO, 2007, p. 132). O que retardou o imperador foi justamente a Guerra do Paraguai, que exigia a manutenção da unidade, que certamente seria (como de fato foi) abalada por discussões sobre abolição. O imperador se contentou a, naquele momento, estudar projetos para uma aplicação futura e incluir o tema na Fala do Trono de 1867, que, para Joaquim Nabuco, foi “para a emancipação como um raio, caindo de um céu sem nuvens” (NABUCO, 2010, p. 75). A oposição se manifestou imediatamente; José de Alencar, por exemplo, publicou artigos na imprensa dizendo que “sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria hoje um vasto deserto”. Essa postura do romancista terá reflexos diretos na sua obra, como veremos a seguir.

Se a Guerra do Paraguai retardou medidas específicas, o seu fim deu nova força para o abolicionismo. O governo concedeu alforria a todos os cativos que lutaram no conflito, aumentando o número de libertos, especialmente no Rio de Janeiro, destino comum de muitos deles. Esse fato despertou o sentimento dos familiares e amigos que ainda estavam no cativeiro de que mereciam sorte melhor e, ao mesmo tempo, os livres que combateram ao lado dos escravos reconheceram o valor dos soldados cativos e rapidamente aderiram, de formas variadas, ao movimento. Além disso, a forte presença da escravidão na tropa brasileira envergonhou a elite. D. Pedro II, logo após o término do conflito, voltou sua atenção para a questão servil, e o escolhido para liderar a empreitada foi o próprio Paranhos, tornado Presidente do Conselho de Ministros. Ele encaminhou um projeto de libertação do ventre em 1871 que, segundo José Murilo de Carvalho, gerou “os debates mais longos e violentos que jamais houve” (CARVALHO, 2007, p. 135) na Câmara. Rio Branco esperava oposição, mas foi surpreendido pela sua virulência: “Nunca pensei [...] que da parte daqueles que tendem antes a conservar o *status quo* do que a modificá-lo, se levantassem tantas apreensões, tanta celeuma” (ALONSO, 2015, p. 56). Como se sabe, a lei foi aprovada e eliminou a reprodução natural da escravidão, colocando o fim do escravismo em um horizonte muito mais próximo.

Os romancistas brasileiros, evidentemente, não ficaram à parte das transformações e buscaram intervir e influenciar o debate sobre a escravidão, cada um à sua maneira, como pode ser notado observando-se o quadro 2.

Quadro 2 – Escravidão nos romances de 1860-1879

Romance	Ano	Referências a escravos	Alforrias
A viuvinha (José de Alencar)	1860	1 a 5	
Paulo (Bruno Henrique de Almeida Seabra)	1861	1 a 5	
Lucíola (José de Alencar)	1862	1 a 5	
Diva (José de Alencar)	1864	1 a 5	
Culto ao dever (Joaquim Manuel de Macedo)	1865	0	
Memórias de um pobre diabo, por Aristóteles de Souza (Bruno Henrique de Almeida Seabra)	1868	1 a 5	
Memórias do sobrinho do meu tio (Joaquim Manuel de Macedo)	1868	6 a 10	
A luneta mágica (Joaquim Manuel de Macedo)	1869	6 a 10	

(Continua)

(Conclusão)			
Nina (Joaquim Manuel de Macedo)	1869	6 a 10	
Vítimas Algozes (Joaquim Manuel de Macedo)	1869	+ 100 (sem os protagonistas)	1
A namorada (Joaquim Manuel de Macedo)	1870	11 a 15	
A pata da gazela (José de Alencar)	1870	11 a 15	
A família Agulha (Luís Guimarães Junior)	1870	46 a 50	
O tronco do Ipê (José de Alencar)	1871	71 a 80	2
Um noivo a duas noivas (Joaquim Manuel de Macedo)	1871	6 a 10	
A misteriosa (Joaquim Manuel de Macedo)	1872	1 a 5	
Lágrimas do coração – Manuscrito de uma mulher (Alfredo D'Escagnolle Taunay)	1872	1 a 5	
Os quatro pontos cardeais (Joaquim Manuel de Macedo)	1872	21 a 25	
Ressureição (Machado de Assis)	1872	6 a 10	
Sonhos d'ouro (José de Alencar)	1872	41 a 45	
Aspásia (João Manuel Pereira da Silva)	1873	0	
A mão e a luva (Machado de Assis)	1874	1 a 5	
A escrava Isaura (Bernardo Guimarães)	1875	+ 100 (sem os protagonistas)	1
Ouro sobre azul (Alfredo D'Escagnolle Taunay)	1875	11 a 15	
Senhora (José de Alencar)	1875	31 a 35	
A baronesa do amor (Joaquim Manuel de Macedo)	1876	31 a 35	
Helena (Machado de Assis)	1876	21 a 25	
Encarnação (José de Alencar)	1877	1 a 5	
Ex-homem (José de Alencar)	1877	6 a 10	1
O homem (Aluísio Azevedo)	1877	1 a 5	
Iaiá Garcia (Machado de Assis)	1878	0	1
Maria do Patrocínio (Gabriela de Jesus Ferreira França)	1879	21 a 25	1

A maior variação é o primeiro elemento, que chama a atenção. Na fase anterior (1840-1859), os escravos apareciam em todos os romances,

mas não contabilizamos mais de 30 referências a eles na história.⁵ Nas obras escritas entre 1860 e 1879, existem duas em que não ocorre nenhuma menção a cativos (*Culto ao dever* e *Aspásia*), além de *Iaiá Garcia*, um caso duvidoso, mas genial e típico de Machado de Assis. Neste, já no primeiro capítulo somos apresentados a Raimundo, que

parecia feito expressamente para servir Luís Garcia. Era um preto de cinquenta anos, estatura mediana, forte, apesar de seus largos dias, um tipo africano, submisso e dedicado. Era escravo e livre. Quando Luís Garcia o herdou de seu pai – não avultou mais o espólio –, deu-lhe logo carta de liberdade. Raimundo, nove anos mais velho que o senhor, carregara-o ao colo e amava-o como se fora seu filho. Vendo-se livre, pareceu-lhe que era um modo de o expelir de casa, e sentiu um impulso atrevido e generoso. Fez um gesto para rasgar a carta de alforria, mas arrependeu-se a tempo. Luís Garcia viu só a generosidade, não o atrevimento; palpou o afeto do escravo, sentiu-lhe o coração todo. Entre um e outro houve um pacto que para sempre os uniu.

– És livre – disse Luís Garcia –, viverás comigo até quando quiseres. Raimundo foi dali em diante um como espírito externo de seu senhor [...]. Luís Garcia não dava ordem nenhuma; tinha tudo à hora e no lugar competente (MACHADO DE ASSIS, 2011, p. 52-53).

Raimundo começa o romance alforriado, mas seu sentimento em relação a isso pega o leitor de surpresa. Esperamos alegria, gratidão, desejo de aproveitar a liberdade, porém encontramos subserviência. Podemos imaginar que essa submissão fosse fruto do conhecimento das dificuldades de um velho africano liberto conseguir se virar sozinho e, talvez por isso, o resultado é sua permanência na casa do antigo senhor, trabalhando como se ainda fosse cativo. Para reforçar essa situação, diversas vezes as personagens à sua volta e o próprio narrador o chamam de escravo. Cochilo de Machado de Assis? Dificilmente. O autor apontava, já em 1878, que para resolver a questão servil seria necessário muito mais do que a abolição.

A ausência de referências à escravidão em duas obras e a possibilidade de criar uma situação como a do “escravo alforriado”

⁵ Como explicitado anteriormente, trata-se do número de vezes que o narrador chama a atenção para um escravo ou um grupo deles. Um trecho, por exemplo, em que o protagonista diz que possui 30 cativos, conta como uma única referência e não 30. O objetivo é analisar a presença da escravidão no romance e não indicar a quantidade de escravos das personagens.

Raimundo evidenciam uma mudança radical. A concentração da propriedade nas mãos de uma reduzidíssima elite, normalmente rural, permitiu aos romancistas criar personagens, mesmo de vida confortável, que não fossem senhores, algo que não encontramos no período anterior. Ao mesmo tempo, o aumento considerável do número de libertos na sociedade, especialmente do Rio de Janeiro, e o empenho da campanha abolicionista também engendravam o contexto do qual nasceu *Iaiá Garcia*.

Importante notar também que, se agora encontramos romances sem escravos, em outros o número de referências é significativamente maior do que na fase anterior. Nesta, nunca passaram de 30 as menções à escravidão, enquanto no quadro 2 elas superaram 50 algumas vezes. A posição política do autor certamente influenciava suas escolhas na hora de desenvolver o enredo. As obras de José de Alencar, importante defensor da escravidão, possuem sempre referências a cativos e estão entre as com maior número delas. Além disso, em seus romances a instituição permanece naturalizada como no período anterior. Em *Senhora*, por exemplo, há seis passagens com referências explícitas a escravos, sendo cinco delas neutras, como esta: “recolheu-se a seus aposentos, onde a esperava a mucama para despi-la” (ALENCAR, 1994, p. 194). Apenas uma vez, um deles fala:

Ordenava ela à mucama que distribuísse pelas outras uns enfeites e vestidos já usados.

– Sinhá é muito desperdiçada! Observou a mucama com a liberdade que as escravas prediletas costumam tomar. Não sabe poupar como senhor que traz tudo fechado, até o sabonete!

– Não tens que ver, nem tu nem as outras, com o que faz teu senhor! Atalhou Aurélia com severidade.

Bem *ímpetos* sentiu a moça de interrogar a mucama; mas resistiu a esse desejo veemente para conservar o decoro de sua posição e não abaixar-se até a familiaridade com a criadagem (ALENCAR, 1994, p. 134).

No único momento em que uma escrava dá uma opinião, é repreendida por atrevimento. E isso de forma alguma mancha o caráter da Aurélia, pois a ação é vista como sinal de sua dignidade, pois não se abaixou “até a familiaridade com a criadagem”. Escravidão e liberalismo, no romance de Alencar, como sugeriu Schwarz, continuavam a andar de mãos dadas e nada tinham de antagônicas. Era fundamental para o grupo escravista aparentar que nada mudou e não estimular atitudes que

pudessem desestabilizar a instituição. O próprio Alencar afirmou que o fim da escravidão deveria ser um “fato natural, como foi a sua origem e desenvolvimento. Nenhuma lei a decretou; nenhuma pode derogá-la” (ALONSO, 2015, p. 62). Assim, a caracterização de seus romances estava diretamente ligada ao seu projeto político e à sua visão de mundo.

O romancista fazia parte de um grupo que ficou conhecido como “Emperrado”, pois tentou impedir toda e qualquer medida antiescravista, por mais conservadora que pudesse ser. E, de fato, especialmente antes dos anos 1880, o movimento abolicionista se manteve um produto da elite e, como tal, não pretendia grandes alterações na estrutura social – daí a relevância e originalidade da crítica de Machado de Assis, em *Iaiá Garcia*, que revelou a face cruel detrás de uma atitude supostamente benevolente. Esse aspecto também pode ser notado na questão das alforrias. Elas continuaram pouco frequentes nos romances (6 casos num total de 33 obras) e cinco delas foram concedidas pelo proprietário sem exigência de pagamento, ou seja, mantinham o foco no senhor e expressavam a sua aparente generosidade. Havia outras maneiras de se obter a carta de alforria que envolviam diretamente a ação do escravo – trabalhar além do exigido, juntar dinheiro e comprar sua liberdade – mas nenhum romancista escolheu enfatizar essa possibilidade. No único exemplo de cativo que paga a sua liberdade – a protagonista de *A escrava Isaura* – o dinheiro foi acumulado pelo seu pai, que era livre, e imposto ao proprietário por Álvaro, milionário abolicionista da boa sociedade e, claro, apaixonado por Isaura. No recorte dessa pesquisa, só há um caso de cativo pagando sua alforria com fruto do seu próprio esforço, e mesmo assim uma passagem rápida em torno de uma personagem absolutamente secundária. Trata-se da ama de leite de Amâncio, de *Casa de Pensão*, publicado em 1883, que

tão carinhosa, tão solícita se mostrou, que o senhor, quando o filho deixou a mama, consentiu em passar-lhe a carta de alforria por seiscentos mil-réis, que ela ajuntara durante quinze anos. Mas a preta não abandonou a casa de seus brancos e continuou a servir, como dantes; menos, está claro, no que dizia respeito aos castigos, porque a desgraçada, além de forra ia já caindo na idade. (AZEVEDO, 2014, p. 78).

Não sei se há na literatura do Segundo Reinado outro exemplo de liberdade comprada pelo próprio escravo, bem como não existem libertos

que se tornam bem-sucedidos, sendo que as duas situações ocorriam, ainda que não de forma corriqueira. Assim, embora entre 1860 e 1879 tenham surgido os primeiros enredos com escravos sendo personagens importantes – o que é um avanço significativo –, mesmo os romances abertamente abolicionistas do período – *A escrava Isaura* e *Vítimas Algozes* – possuem um tom conservador, pois mantém o controle de todo o processo nas mãos da elite proprietária. Vejamos esses casos mais detidamente.

Vítimas Algozes, de Joaquim Manuel de Macedo, foi publicado em 1869, antes do fim definitivo da Guerra do Paraguai, mas depois da referida Fala do Trono de 1867 e da resposta enérgica de José de Alencar no ano seguinte; ou seja, em um contexto em que a escravidão tinha entrado na pauta dos assuntos do dia e cada vez mais pessoas se apresentavam para criticá-la. Uma delas foi Joaquim Manuel de Macedo, que na verdade retomou uma reflexão que havia feito no período anterior, alterando a ênfase. Em *Os dois amores*, de 1848, o narrador alerta o público que a indiferença da elite política em relação ao estrato mais baixo da sociedade levaria a uma revolta, na qual este “levantará a cabeça, orgulhoso como um leão e terrível como um tigre” (MACEDO, 2014); em *Vítimas Algozes*, transferiu o foco para o perigo escravo e, ao invés de simplesmente enunciar o risco do comportamento excludente do governo, resolveu também contar histórias verossímeis que evidenciassem aquela situação alarmante. Aos olhos do leitor de hoje tudo soa bastante didático, mas em relação ao romance de 1848 o ganho literário foi enorme, bem como o impacto junto ao público.

O livro é formado de três pequenas histórias independentes entre si, mas todas estruturadas da mesma forma e com objetivo idêntico: mostrar ao leitor que a escravidão levava o cativo a um comportamento violento, colocando em risco a boa sociedade. Assim, o argumento abolicionista de Macedo tinha pouco de inclusivo e não demonstra nenhuma preocupação com o futuro dos ex-escravos após o fim do cativeiro. Não importa aqui se esta era a opinião do autor ou apenas uma estratégia de convencimento, mas não vemos o tipo de comentário cético sobre as alternativas dos escravos, como em *Iaiá Garcia*. A primeira história se chama *Simeão, o crioulo*, e começa apresentando o cotidiano de uma pequena venda de interior, frequentada pelos escravos locais, que a buscavam para beber, reclamar e até planejar revoltas:

De ordinário, pelo menos muitas vezes, é nessas reuniões, é nesse foco de peste moral que se premeditam e planejam os crimes que ensanguentam e alvoroçam as fazendas. Na hipótese de uma insurreição de escravos, a venda nunca seria alheia ao tremendo acontecimento.

Todavia tolera-se a venda [...].

Porquê?...

É que se proibissem a venda, de que trato, se lhe fechassem a porta, se lhe destruíssem o teto, ela renasceria com outro nome, e, como quer que fosse, e, onde quer que fosse, havia de manter-se, embora dissimulada e abusivamente.

A lógica é implacável.

Não é possível que haja escravos sem todas as consequências escandalosas da escravidão: querer a úlcera sem o pus, o cancro sem a podridão é loucura (MACEDO, 2014).

O recado é claro e a linguagem do narrador, dura. A utilização da metáfora da escravidão como “cancro” era extremamente significativa, embora não original, pois havia sido usada por José Bonifácio de Andrada e Silva, em 1823, em uma representação para a Assembleia Constituinte. O narrador, depois desse fragmento, começa um enorme discurso sobre a ameaça escrava e suas causas, abordando o tema com uma crueza provavelmente inédita na literatura nacional até aquele momento. Até mesmo a crença amplamente aceita da suposta passividade do escravo brasileiro devido ao bom tratamento recebido de seus senhores é atacada:

Porque o escravo, por melhor que seja tratado, é, em regra geral, pelo fato de ser escravo, sempre e natural e logicamente o primeiro e mais rancoroso inimigo de seu senhor.

O escravo precisa dar expansão à sua raiva, que ferve incessante, e esquecer por momentos as horas, as misérias e os tormentos insondáveis da escravidão; é na venda que ele se expande e esquece; aí o ódio fala licencioso e a aguardente afoga em vapores e no atordoamento a memória (MACEDO, 2014).

Não se trata de negar o bom coração dos senhores brasileiros, algo reforçado pelas histórias do romance, mas sim os seus imaginados benefícios. “A história que vai seguir-se [...] talvez lembre alguma infelizmente mais ou menos semelhante, e cujo horror é somente um dos frutos e dos horrores da escravidão. Sementeira de venenosos espinhos, a escravidão não pode produzir flores inocentes” (MACEDO, 2014). A

base do argumento de Macedo era de que aquelas terríveis tramas que iria narrar nada tinham de extraordinárias e, por isso, quanto mais reforçasse seu caráter típico, melhor.

O primeiro enredo trata de Simeão, africano de uns vinte anos, que tinha modos “de homem livre”, vestido com asseio e sem mãos e pés calejados, pois fora apadrinhado pela família de seus senhores, sendo assim liberado de trabalhos mais pesados. Filho da ama de leite dos seus senhores e da mesma idade da filha deles, Florinda, Simeão foi criado como seu irmão. Até os oito anos, sequer notou sua condição de escravo, tamanhos eram os benefícios que recebia; depois disso, não comia mais ao lado de seus proprietários nem dormia no quarto de Florinda, mas cresceu “sem hábito de trabalho, abusando muitas vezes da fraqueza dos senhores, sem atingir a dignidade de homem livre, e sem reconhecer nem sentir a absoluta submissão do escravo” (MACEDO, 2014). Fica claro que testemunharemos alguma ação violenta de um cativo que tinha tudo para se sentir agradecido, aumentando a força dramática do ato e a importância da denúncia. Macedo sabia, entretanto, que isso podia fortalecer o argumento de alguns escravistas que, acusando os africanos e seus descendentes de bárbaros, defendiam a manutenção do cativeiro. O narrador não deixa margem para dúvidas e explicita que o problema está na instituição, não nas pessoas:

Fora absurdo pretender que a ingratidão às vezes até profundamente perversa dos crioulos amorosamente criados por seus senhores é neles inata ou condição natural da sua raça: a fonte do mal, que é mais negra do que a cor desses infelizes, é a escravidão, a consciência desse estado violenta e barbaramente imposto, estado lúgubre, revoltante, condição ignóbil, mãe do ódio, pústula encerradora de raiva, pantanal dos vícios mais torpes que degeneram, infeccionam, e tornam perverso o coração da vítima, o coração do escravo (MACEDO, 2014).

Aos dezenove anos, ao ser excluído dos banquetes, festas e divertimentos dos seus senhores, até pouco tempo vistos como sua própria família, Simeão foi se tornando ressentido e passou a roubar dinheiro e objetos de valor. Apesar de saberem do fato, todos preferiam fingir que não viam, imaginando que se tratava de coisa passageira, da idade, até que um dia ele foi pego em flagrante. Florinda tentou protegê-lo, mas o escravo foi, pela primeira vez na sua vida, chicoteado. A partir de então,

Simeão passou a odiar seus senhores. “Onde há escravos é força que haja açoite. Onde há açoite é força que haja ódio. Onde há ódio é fácil haver vingança e crimes” (MACEDO, 2014), ensina o narrador, que termina o capítulo de forma ainda mais direta: “O negro escravo é assim. Se não quereis assim, acabai com a escravidão” (MACEDO, 2014).

O comportamento de Simeão piora substancialmente. Certo de que o senhor lhe deixou a alforria em seu testamento, passa a torcer pela sua morte, a ponto de tardar a chamar um médico quando lhe foi pedido. Além disso, vela pelo patrão apenas para furtá-lo enquanto descansa e gasta os seus ganhos no jogo e nas bebidas da venda, onde se aproxima de tipos sem caráter. Quando Domingos Caetano, proprietário de Simeão, finalmente morre, a ansiedade se transforma em desilusão: gozará de plena liberdade somente após a morte da esposa Angélica.

Foi medonho o desencanto de Simeão, que saiu da sala quase cambaleando, aturdido pelo golpe que recebera.

A sua esperança de liberdade despedaçara-se contra os ferros da escravidão.

O crioulo despertou, saindo de um sonho celeste, e entrou na vigília do inferno.

Turvo e como atoleimado, atravessou a cozinha, murmurando automaticamente “escravo... escravo...” (MACEDO, 2014).

Sem saber que a família estava decidindo libertá-lo de uma vez, a pedidos de Angélica, Simeão planeja, com companheiros da venda, uma invasão e assalto da casa de seus senhores, seguido do assassinato deles. No momento decisivo, o escravo “levantou o machado, e descarregou sobre a cabeça de Angélica, que morreu sem expirar. O machado partira pelo meio a cabeça da protetora e segunda mãe do assassino”. Seguiu-se uma intensa luta, que leva à morte Florinda, seu marido Hermano e o próprio Simeão. O narrador conclui a história com mais um longo sermão sobre os perigos da escravidão para o cativo e sobretudo para a elite, seu público leitor, conclamando todos a se unirem pela abolição: “É a força santa do carrasco anjo: é a civilização armando a lei que enforque para sempre a escravidão” (MACEDO, 2014).

Os outros dois enredos de *Vítimas Algozes* abordam tipos diferentes da escravidão brasileira, mas repetem o mesmo esquema narrativo e o argumento central de *Simeão, o crioulo*; assim, podemos passar para o outro romance importante sobre o mundo escravo e, ao

mesmo tempo, símbolo da literatura abolicionista: *A escrava Isaura*. Lançado em 1875, o romance de Bernardo Guimarães segue, num certo sentido, uma estratégia semelhante à de Macedo: evidenciar a ameaça que o escravismo representa para a sociedade. Essa ameaça, entretanto, difere bastante nos dois casos. Guimarães decidiu narrar a vida trágica de uma escrava branca, injustamente mantida no cativeiro e impedida de se casar com a pessoa amada. Ainda que muitas interpretações desse argumento central sejam possíveis, algo que não escapava ao público da época era o amplo alcance da escravidão, capaz de atingir mesmo uma moça de pele clara e de bons modos como Isaura – e como a leitora do romance. A própria descrição da protagonista gera a identificação de Isaura com as mulheres da elite:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda a análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor de rosa desmaiada (GUIMARÃES, 1995, p. 13).

Isaura, além de traços físicos europeus, teve também uma criação diferenciada, sabendo inclusive tocar piano, instrumento símbolo da boa sociedade. Ela era filha de um feitor português com uma “linda mulata”, que morreu cedo devido aos maus tratos do seu senhor, o comendador, indignado pelas recusas da escrava às suas investidas sexuais. A mulher do comendador, triste pela perda de sua mucama favorita, se apiedou e resolveu criar Isaura como uma filha, ela mesma ensinando-a “a ler e escrever, a coser e a rezar. Mais tarde procurou-lhe também mestres de música, de dança, de italiano, de francês, de desenho, comprou-lhe livros, e empenhou-se enfim em dar à menina a mais esmerada e fina educação” (GUIMARÃES, 1995, p. 19). Tanto zelo deveria tê-la levado a, pelo menos, tentar libertar Isaura, mas a docilidade do escravismo brasileiro tinha limites nítidos, como fica claro pela conversa entre a senhora de Isaura e sua nora:

– Por que razão não libertam esta menina? – dizia ela um dia à sua sogra. – Uma tão boa e interessante criatura não nasceu para ser escrava.

– Tem razão, minha filha, – a respondeu bondosamente a velha; – mas o que quer você?... não tenho ânimo de soltar este passarinho que o céu me deu para me consolar e tornar mais suportáveis as pesadas e compridas horas da velhice. E também libertá-la para que? Ela aqui é livre, mais livre do que eu mesma, coitada de mim, que já não tenho gostos da vida nem forças para gozar da liberdade. Quer que eu solte a minha patativa? E se ela transviar-se por aí, e nunca mais acertar com a porta da gaiola? ... Não, não, minha filha; enquanto eu for viva, quero tê-la sempre bem pertinho de mim, quero que seja minha, e minha só. Você há de estar dizendo lá consigo – forte egoísmo de velha! – mas também eu já poucos dias terei o cuidado de deixar-lhe um bom legado (GUIMARÃES, 1995, p. 23).

Até aqui, repete-se a situação de *Vítimas Algozes*: uma escrava tratada, na superfície, como parte da família, sem que isso apagasse a humilhante situação de ser vista como uma propriedade. No entanto, enquanto Macedo queria gerar medo na elite apontando ações violentas dos cativos que se revoltam, Guimarães pretendia tocar o coração das leitoras fazendo-as sofrer como se fossem a própria Isaura. Por isso, o autor lançou mão de um vilão, Leôncio, que atormenta a vida de Isaura. Sua caracterização não deixa espaço para dúvida: filho do comendador, “mau aluno e criança incorrigível, turbulento e insubordinado” (GUIMARÃES, 1995, p. 16), abandonou as escolas de Medicina e Direito e mudou-se para a Europa, onde não fez mais do que gastar o dinheiro paterno. Quando retornou ao Brasil para administrar a fazenda do pai, “começou a prestar atenção à extrema beleza e às graças incomparáveis de Isaura” (GUIMARÃES, 1995, p. 21), passando a fazer investidas frequentes, apesar das sucessivas recusas da própria escrava. Vendo-a como sua propriedade, não aceitava a rejeição e foi se tornando cada vez mais audaz e mesmo violento. Como definiu o narrador, “Leôncio era um digno herdeiro de todos os maus instintos e da brutal devassidão do comendador” (GUIMARÃES, 1995, p. 21). Para o enredo funcionar como peça abolicionista, a escravidão precisava se mostrar injusta, comovendo a leitora. Para isso, o autor envolveu o pai de Isaura, usando mais uma vez tintas fortes na apresentação da personagem:

Miguel era filho de uma nobre e honrada família de miguelistas, que havia emigrado para o Brasil. Seus pais, vítimas de perseguições políticas, morreram sem ter nada que legar ao filho,

que deixaram na idade de dezoito a vinte anos. Sozinho, sem meios e sem proteção, viu-se forçado a viver do trabalho de seus braços, metendo-se a jardineiro e horticultor, mister este, que como filho de labrador robusto, ativo e inteligente, desempenhava com suma perícia e perfeição (GUIMARÃES, 1995, p. 21).

A trajetória de Miguel nos remete aos folhetins mais idealizados da época, por meio dos quais o autor busca atingir o público apelando para seus sentimentos. Um membro da nobreza se vendo obrigado a trabalhar de jardineiro e, sem mais nem menos, realizando a tarefa com destreza atingia diretamente a imaginação do leitor e capturava a atenção do público, aumentando o valor da ação do pai, descrita a seguir. Apesar da repulsa de Miguel pelo comendador, visitava-o constantemente implorando para que colocasse um valor sobre Isaura, para poder comprá-la. Depois de muito recusar, “para se ver livre das importunações e súplicas de Miguel” (GUIMARÃES, 1995, p. 37), estabeleceu o preço de dez contos de réis e o prazo de um ano. Trata-se de soma totalmente irreal, quase dez vezes o valor de mercado, como bem sabiam os leitores da época, intensificando ainda mais a tragédia do pai e da filha. Como era de se esperar, “à força de trabalho e economia, impondo-se privações, vendendo todo o supérfluo, e limitando-se ao que era estritamente necessário” (GUIMARÃES, 1995, p. 37), ele conseguiu reunir metade da quantia pedida e obteve o restante mediante um empréstimo. Levou-a para Leôncio, que sabia da promessa do pai, mas disse que não podia negociar em seu nome; após a morte do comendador, sem qualquer outro motivo legítimo, foi “protelando indefinidamente o cumprimento de seu dever, assentou de afrontar com cínica indiferença e brutal sobranceira as justas exigências e exprobrações de Malvina” (GUIMARÃES, 1995, p. 48), esposa de Leôncio, que também advogava em favor de Isaura, por ciúme.

A partir desse ponto, a tragédia da protagonista vai se aprofundando continuamente. Louco de desejo por ela, Leôncio vai lhe impondo cada vez mais severas punições, de trabalhos fatigantes a castigos violentos. Nesses momentos, há diversas cenas de Isaura com outros cativos, principalmente mulheres que apresentam personalidades bastante diferenciadas, sendo uma invejosa, outra solidária, outra mais obediente, variedade ausente nos romances brasileiros até então. Normalmente, diferenciava-se a escravaria apenas entre leais e desleais, mas Bernardo Guimarães, ainda que de forma incipiente, constrói personagens escravas com temperamentos próprios, além de dar mais atenção ao cotidiano da

escravidão doméstica, mostrando que também ele podia ser opressor. Depois de muito sofrimento, Isaura foge com seu pai para Recife e lá conhece Álvaro, rico, de família distinta e abolicionista radical – talvez o primeiro do romance brasileiro – que se apaixona por Isaura e, no fim das contas, força Leôncio a vender Isaura e casa-se com ela.

A diferença entre Macedo e Guimarães é de estilo, claro, mas também resultado do crescimento do movimento abolicionista. Escrevendo no momento em que o tema surgia como uma pauta nacional, em 1868, Macedo foi mais conservador, tentando convencer a elite através do medo; já Guimarães, publicando em 1875, pegava o debate estabelecido e a sociedade começando a se polarizar em torno dele, o que lhe permitiu pronunciar-se claramente a favor de uma escrava, ainda que de feições e modos elitizados. No entanto, há entre os dois casos um elemento comum ainda não mencionado. Nas duas obras abolicionistas analisadas, talvez as mais importantes de todo o período de que trata este capítulo, a expectativa frustrada de alforria exerce um papel fundamental nos dois enredos: ela impulsiona os protagonistas para a ação – seja a fuga de Isaura, seja o assassinato cometido por Simeão. Isso aponta para um entendimento tácito sobre as alforrias: elas haviam se tornado tão legítimas aos olhos de todos que qualquer tentativa de anulação ou mesmo adiamento colocava o senhor em uma situação arriscada. Isso não era percebido apenas pelos autores, mas também pelos próprios cativos, como se pode notar pelo aumento de ações de liberdade na Justiça, normalmente ao lado de advogados abolicionistas, sob o argumento de cativo injusto (CHALHOUN, 1998).

A questão servil pautou boa parte da sociedade brasileira a partir dos anos 1860 e, conseqüentemente, dos romancistas do período. A forma de posicionamento variava bastante, sendo alguns mais explícitos, como Macedo, outros agindo por meio de sugestões, como Machado de Assis; uns contra, como Bernardo Guimarães, outros a favor, como José de Alencar; mas era quase impossível escapar do debate. Vimos como isso se manifestou até mesmo na quantidade de referências a escravos nos romances. Entre 1840 e 1860 eles apareceram sempre, porque era difícil tratar da vida cotidiana do Rio de Janeiro sem mencioná-los. No entanto, com frequência eram poucas menções, pois os autores não estavam preocupados com a questão, algo que mudou na fase seguinte. Se o romancista defendia a manutenção da escravidão, fazia sentido mostrar sua onipresença e ressaltar a importante função que exerciam; por

outro lado, o aumento das menções a escravos também era devido a um novo tipo de obra, explicitamente abolicionista, que pretendia ressaltar a injustiça e a ameaça que a escravidão representava para todos, com objetivo de arregimentar mais simpatizantes para o movimento. Paralelo a isso, tornou-se possível também criar histórias sem a presença deles, já que se tornavam cada vez menos presentes no cotidiano urbano carioca, devido ao aumento do preço. Permeando as ações dos escravos, estava o sonho da alforria e de uma vida melhor, ou seja, de ascensão social.

3 1880-1889: antiescravismo naturaliza-se

A década de 1880 caracterizou-se pelo auge do abolicionismo, o maior movimento social da história brasileira até então. Com raízes nas décadas anteriores, foi nos últimos anos da Monarquia que ele se tornou verdadeiramente popular e chegou às ruas. Ao contrário do que se poderia esperar, os romances não acompanharam essa tendência de radicalização.

Quadro 3 – Escravidão nos romances entre 1880 e 1889

Romance	Ano da 1. ed.	Nº de referências a escravos	Alforria
A madrastra (Alfredo Bastos)	1880	1 a 5	sim
Memórias póstumas de Brás Cubas (Machado de Assis)	1881	16 a 20	1
Memórias de um condenado ou Condessa Vesper (Aluísio Azevedo)	1882	1 a 5	
Amores de um médico (Joaquim Manuel de Macedo)	1882	5 a 10	sim
Girândola de amores (ou Mistério da tijuca) (Aluísio Azevedo)	1882	31 a 35	1
O marido da adúltera (Lucio de Mendonça)	1882	11 a 15	
Casa de pensão (Aluísio Azevedo)	1883	36 a 40	1
Aurélia (Maria Benedita Câmara Borman)	1884	6 a 10	
Duas irmãs (Maria Benedita Câmara Borman)	1884	1 a 5	
Filomena Borges (Aluísio Azevedo)	1884	0	
Uma vítima (Maria Benedita Câmara Borman)	1884	1 a 5	
O Coruja* (Aluísio Azevedo)	1885	?	

(Continua)

(Conclusão)

Casa Velha (Machado de Assis)	1886	1 a 5	
O Ateneu* (Raul Pompeia)	1888	?	
O lar (Pardal Mallet)	1888	61 a 70	1
Memórias de Marta (Julia Lopes Almeida)	1889	6 a 10	
Quincas Borba (Machado de Assis)	1889	1 a 5	
O cortiço (Aluísio Azevedo)	1890	11 a 15	

Pelo quadro 3, percebe-se que o número de referências a escravos continua oscilando bastante, variando de zero até mais de sessenta, algo já encontrado no período anterior. No entanto, há diferenças importantes. Os dois romances que estão marcados com um asterisco, *O Coruja* e *O Ateneu*, fazem referências a criados, mas não foi possível ter certeza se eram livres ou não. “Criados”, nos romances escritos entre 1840 e 1880, eram sempre escravos, pois mais à frente os mesmos eram chamados de cativos ou recebiam um tratamento que não deixava dúvidas sobre sua condição. Aqui, essa certeza desaparece, devido à mudança no contexto. Nos anos 1880, boa parte da elite carioca já se desfizera de seus escravos e, inclusive, passara a ver com maus olhos a manutenção de africanos ou descendentes ocupando tarefas domésticas, o que era a regra quinze anos antes. Uma prova disso é a insistência de Cristiano Palha, o culto e riquíssimo homem de negócios de *Quincas Borba*, para que o interiorano Rubião se desfizesse de seus crioulos minas e contratasse criados brancos (MACHADO DE ASSIS, 2012, capítulo 3).

Outra distinção se dá na questão das alforrias. Um terço dos romances dos anos 1880 narra algum tipo de alforria, enquanto no período 1860-1880 essa proporção era de somente 18%. Nas duas obras onde está escrito “sim” na coluna de alforria (*A madrasta* e *Amores de um médico*), houve uma libertação em massa de escravos devido ao falecimento do proprietário, uma por constar no testamento e a outra por decisão dos herdeiros. Além disso, como já foi comentado, em *Casa de Pensão* (1883) há a única referência encontrada nesta pesquisa a uma alforria comprada com o dinheiro do trabalho do próprio escravo, algo que ocorria com alguma frequência no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, mas que está praticamente ausente da literatura nacional oitocentista.

Curiosamente, porém, os grandes romances abolicionistas foram produzidos nos anos 1860 e 1870, apesar de o movimento ter alcançado seu ápice na última década do Império. Talvez por ter se radicalizado e buscado o apoio das massas, os romances podem ter parecido um

meio pouco prático, já que atingia um grupo seletivo. Se isso é verdade, eles exerceram, portanto, um papel fundamental de vanguarda, de conscientização de uma determinada elite, e agora passavam a mensagem adiante de outras formas. Os panfletos se mostraram um instrumento eficaz, e, de fato, inúmeros deles foram publicados pelas organizações antiescravistas ou mesmo por iniciativa individual. Outra alternativa aos romances foi a poesia, que podia ser declamada em público e produzir uma resposta imediata. *Vozes d'África* e *Navio Negreiro*, de Castro Alves, talvez as mais importantes obras literárias abolicionistas do Brasil, foram publicadas pela primeira vez em 1880. Três anos depois saiu outro marco decisivo do movimento, *O abolicionismo*, de Joaquim Nabuco, que, através de um texto analítico, buscava aliados tanto na elite nacional como na europeia e, ao mesmo tempo, desejava consolidar a sua liderança no movimento.

Por outro lado, como o abolicionismo foi se tornando cada vez mais aceito pelo público leitor, nos romances encontramos críticas à escravidão em passagens que tratam de outros assuntos, como se não fosse mais necessário convencer o público disso. Em *Casa de Pensão*, o narrador, comentando o mau tratamento que o pai de Amâncio dava a ele, afirma que “os pais ignorantes, viciados pelos costumes bárbaros do Brasil, atrofiados pelo hábito de lidar com escravos, entendiam que aquele animal era o único professor capaz de ‘endireitar os filhos’” (AZEVEDO, 2014, p. 73). Esse romance também reflete o desmoronamento da escravidão na Corte, pois o protagonista possui um escravo que desapareceu e trata disso como um evento normal, quase sem solução, mesmo sabendo que ele poderia render “40 mil réis mensais” se fosse alugado (AZEVEDO, 2014, p. 242).

Como crítica à escravidão, podemos também citar o famosíssimo trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o protagonista-narrador encontra Prudêncio, antigo escravo da família, alforriado por seu pai em testamento. Brás está caminhando pelo Valongo quando vê que:

um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: – Não, perdão, meu senhor! [...] Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova. – Toma, diabo! Dizia ele; toma mais perdão, bêbado! (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 581-582).

Brás usa sua autoridade de ex-proprietário e pede que Prudêncio perdoe o erro daquele escravo, no que é prontamente atendido, talvez pelo medo de uma reescravização, que levava muitos alforriados a manterem uma

atitude respeitosa e até mesmo submissa em relação a seus antigos senhores. O mais importante aqui, porém, é a reflexão do narrador após essa cena:

Externamente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora *é* que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 582).

Somente a hipocrisia do defunto narrador permite dizer que a conclusão do episódio era “gaiata” e “fina”. Trata-se de um golpe certo, por um lado denunciando a violência e a desfaçatez dos senhores, por outro, apontando as implicações da disseminação de sua lógica pela sociedade, uma vez que um liberto, quando podia, adquiria um escravo para si e aplicava, em seu cativo, o comportamento bárbaro que havia recebido. Sutil, neste caso, apenas o autor, que conseguiu escrever umas das críticas mais duras ao escravismo e, ainda assim, receber acusações de não representar a sociedade brasileira em suas obras ou mesmo de não se pronunciar nela contra a escravidão.

4 Conclusão

Resumindo, encontramos a representação dos escravos nos romances do Segundo Reinado dividida em três grandes fases. Na primeira delas (1840-1859), a mais homogênea e conservadora, a escravidão era naturalizada e os cativos não tinham destaque algum, com raríssimas exceções. Nos vinte anos seguintes, o panorama tornou-se mais complexo. Continuamos a encontrar a mesma defesa do sistema escravista, às vezes de maneira mais contundente, justamente porque surgiram as primeiras obras que apontam explicitamente para os limites e os problemas dessa instituição, tentando converter o leitor para sua causa. Já a última fase (1880-1889) evidencia a disseminação do abolicionismo e a chegada do movimento às ruas, aparecendo nos romances apenas a constatação de que o escravismo já havia perdido a legitimidade quase por completo.

Essa periodização é, evidentemente, uma primeira aproximação, pois o recorte de romances que se passam no Rio de Janeiro é amplo, mas não completo. No entanto, o esforço foi construir uma hipótese baseada em dados concretos e comparáveis, justamente para que outras pesquisas venham agregar mais informação ao debate.

Referências

- ALENCAR, J. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1994.
- ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ALONSO, A. *Flores, votos e balas: movimento abolicionista brasileiro (1868 – 1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AZEVEDO, A. *Casa de Pensão*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: TA Queiros, 2000.
- CARVALHO, J. M. D. *Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHALHOUB, S. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DUARTE, E. A. *Machado de Assis afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2009.
- GUIMARÃES, B. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1995.
- MACEDO, J. M. *A moreninha*. São Paulo: FTD, 1998.
- MACEDO, J. M. *Obras de Joaquim Manuel de Macedo*. [S.l.]: Biblioteca Digital, 2014. *E-book*.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Iaiá Garcia*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 1.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MASSA, J. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MELLO, P. C. *A economia da escravidão nas fazendas de café, 1850-1888*. Rio de Janeiro: PNPE, IPEA, 1984.

MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

PARRON, T. *A política da escravidão no Império do Brasil: 1826-1865*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, J. N. S. O testamento falso. In: _____. *Romances e novelas*. Niterói: Typografia Fluminense de Candido Martins Lopes, 1852. p. 117-224.

SOARES, L. C. *O “povo de Cam” na capital do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj, 7letras, 2007.

TEIXEIRA E SOUZA, A. G. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

Recebido em: 23 de março de 2018.

Aprovado em: 03 de julho de 2018.



“Palavras suaves para os operários”: trabalho e trabalhadores no projeto literário de Carolina Maria de Jesus

“Smooth words for the workers”: labor and laborers in Carolina Maria de Jesus literary project

Fernando Cauduro Pureza

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

fcpureza@gmail.com

Juliane Vargas Welter

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil

julianewelter@gmail.com

Resumo: A partir das obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) e *Diário de Bitita* (1986), de Carolina Maria de Jesus, este artigo propõe uma leitura preliminar da categoria trabalho e seu duplo, trabalhador, tendo como pressuposto as relações entre literatura e sociedade (CANDIDO, 2006). Para tanto, entende-se a posição da escritora e sua autorrepresentação (DALCASTAGNÈ, 2007) como interseccional (DAVIS, 2016): mulher, negra e pobre; e parte de três eixos de análise: a representação do outro como trabalhador; a representação de si como trabalhadora; e a representação/formalização de si em relação à escrita. A hipótese explorada neste texto é que a categoria trabalho/trabalhador constitui dialeticamente as narrativas carolineanas, seja no conteúdo, seja na forma. Por este percurso, por sua vez, foi possível constatar que a ambiguidade com que o trabalho é tratado revela um movimento de síntese em torno de um projeto literário de Carolina Maria de Jesus, que tem como elemento central justamente pensar e representar o mundo do trabalho a partir de uma reflexão sobre si.

Palavras-chave: literatura brasileira; trabalho; Carolina Maria de Jesus.

Abstract: Departing from the literary pieces *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) and *Diário de Bitita* (1986), both written by Carolina Maria de Jesus, this paper proposes a preliminary reading of the labor category and its counterpart, the laborer, having as a backdrop the relationship between literature and society. For that matter, we take the writer's position and her (DAVIS, 2016) self-representation (DALCASTAGNÈ, 2007) to be intersectional: a black and poor woman and part of a tripartite analytical axis - the representation of the other as working men and women; the self-representation as a working woman; and the representation/formalization of herself towards the act of writing. The hypothesis explored here is that the category of labor/laborer constitutes, in a dialectical way, Carolinean narratives, both in substance and in literary form. Following this idea, it was possible to conclude that the ambiguity in which labor is treated reveals a movement of synthesis around the literary project of Carolina Maria de Jesus, whose central element is the thought and the representation of the labor world as a result of thinking about herself.

Keywords: Brazilian literature; labor; Carolina Maria de Jesus.

1 Onde está a classe?

Este artigo começa como uma inquietação: qual o espaço da ideia de classe social na obra de Carolina Maria de Jesus? À luz de cada vez mais profícuas investigações sobre a interseccionalidade no campo da análise social, a escritora transita entre as perspectivas de gênero e raça, assumindo papéis consolidados em sua própria narrativa, haja vista que “mulher” e “negra” são identidades assumidas e empregadas por ela em diferentes obras, destacando com isso a singularidade de suas experiências. O campo de ação da classe social, todavia, parece muitas vezes circunscrito a duas dimensões: o local de onde fala e o tipo de trabalho que exerce.

Em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), Carolina narra sua vida entre 1955 e 1961. Seguindo a tônica do relato da rotina, acompanhamos seu dia a dia repetitivo e suas reflexões sobre ser e estar naquele universo. Não são poucos os comentários sobre política ou sobre seus vizinhos, sobre ser mulher negra ou sobre estar na favela, o “quarto de despejo” da cidade de São Paulo. Baseado, assim, na vida diária da escritora, a repetição dá o ritmo da narrativa. Ousamos dizer que este ritmo poderia ser dado pelo diário de trabalhadores em 1960 ou em 2018, mas ganha envergadura por ser feito exatamente por aquela que estaria na base da exploração capitalista – uma mulher negra e pobre:

Angela Davis disse que, “quando as mulheres negras se movem, toda a estrutura política e social se movimenta na sociedade” exatamente porque, estando na base, o movimento das mulheres negras desestrutura e desestabiliza as rígidas e consolidadas relações desiguais de poder no sistema capitalista (FIGUEIREDO, 2018, p. 9).

Já *Diário de Bitita* (1986)¹ se estrutura como um livro de memórias da vida pregressa da família de Carolina, em Sacramento-MG: uma família negra e pobre, sua rotina pela sobrevivência e o trabalho da jovem Carolina e de sua mãe no emprego de doméstica. Se o trabalho como intelectual ou como poeta não está posto cronologicamente naquele tempo, ele está presentificado na escrita das memórias, anterior e posterior ao diário, como uma moldura que o enfeixa e dá lastro ao que denominamos aqui de seu projeto literário.

No que se refere à classe, não caberia aqui discutir precisamente o que Carolina elucida como uma vida de “favelada” ou pobre, ou, em tom mais crítico, a forma como ela precisamente busca constituir uma voz descritiva sobre a favela que, ao mesmo tempo, procura se distanciar dela – algo bastante evidente tanto nas obras *Quarto de despejo*, *Casa de alvenaria* (1961) e *Pedaços da fome* (1963).² A relação da escritora com a favela não implica em laços específicos de solidariedade, retomando apenas questões episódicas de ligações para com seus vizinhos. Na estrutura narrativa de suas obras, a favela é um espaço de inúmeras violências simbólicas e a autora não reivindica pertencimento a esse meio.

Contudo, se modificarmos o foco da favela e pensarmos nos favelados – o que incluiria a própria Carolina de Jesus –, deslocamos, por sua vez, o olhar sobre o espaço e nos concentramos nos agentes e no que

¹ A obra foi publicada pela primeira vez em 1982, em francês, *Journal de Bitita*, traduzida por Régine Valbert (Paris: A. M. Métailié). Somente em 1986 é lançada a edição em português.

² Carolina Maria de Jesus publicou em vida quatro obras: *Quarto de despejo* (1960), *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços da fome* (1963) e *Provérbios* (1965). Postumamente foram publicados *Diário de Bitita* (1982), *Meu estranho diário* (1996), *Onde estaes felicidade* (2014) e *Meu sonho é escrever* (2018). Entre esses escritos, somente *Pedaços da fome* é formalizado como romance. Os outros textos vão desde aforismos até diários e livros de memórias. Contudo, entendemos que a escrita de Carolina não se limita a uma escrita testemunhal e documental, mas também se ergue dentro dos limites do que poderíamos chamar de autorrepresentação ou autoficção. Ou, dito de outra maneira, do que poderíamos chamar de literatura.

eles fazem para sobreviver. Ainda assim, esse cenário não permite uma aproximação harmônica com as noções tradicionais de classe trabalhadora (“ou de classe que vive do trabalho”). Proletarizados ao extremo, na linha de frente da miséria e da fome, o espaço da favela narrado é, invariavelmente, um espaço onde o trabalho é pensado unicamente para a sobrevivência imediata. Os personagens recorrem, então, a diferentes estratégias para isso, no que a autora descreve com maior singularidade o seu espaço: catadora de papel no diário ou empregada doméstica no livro de memórias (o que permite evidenciar que a singularidade do espaço da favela pode ser transcendida conforme as experiências no mundo do trabalho).

Pouco a pouco, percorrendo as obras de Carolina, percebe-se que o trabalho, enquanto categoria ontológica da vida social (e, portanto, constitutiva das experiências dos indivíduos que não detém capital), está presente em diferentes meios.³ A grande maioria dos personagens vive de seu trabalho – com exceção, talvez, das crianças e dos mendigos –, o que por sua vez coloca esta pesquisa a elaborar uma série de perguntas: que tipo de trabalhos são feitos? Eles são remunerados? Quem são essas pessoas que trabalham? E talvez a pergunta que mais nos inquiete neste ensaio: quem trabalha é trabalhador? Ou, tratando-se de Carolina: sua condição de catadora de papel/empregada doméstica permite que ela se enuncie e se apresente como trabalhadora? Estendendo o argumento: ela reconhece o trabalho de escrita como um trabalho de fato? Em última instância, o poeta, figura com a qual ela se identifica e autorrepresenta, é um trabalhador?

Para responder essas questões, talvez seja preciso começar esta discussão remetendo a uma questão mais direta: quem são os trabalhadores na obra carolineana?

³ Sergio Lessa (2012) argumenta que essa dimensão ontológica do trabalho expõe, dentro de uma tradição marxiana, uma diferenciação necessária entre *trabalho abstrato* (aquele que, na sociedade capitalista, é fruto de alienação entre o trabalhador e o seu produto) e *trabalho* (que remete a toda atividade transformadora da natureza que é constitutiva do indivíduo e da totalidade social a qual ele se encontra). Essa diferenciação, por mais profícua que possa parecer, talvez não caiba para a presente análise. Dessa forma, discutimos aqui a categoria “trabalho” compreendendo especificamente a amplitude de seu sentido sem, com isso, ignorar suas implicações na dinâmica do capitalismo brasileiro das décadas de 1940, 1950 e 1960.

2 Operários do mundo, famélicos da terra – representação do outro

O mundo do trabalho está ao redor da vida e da escrita de Carolina Maria de Jesus. As suas memórias, narradas em *Diário de Bitita*, relembram desde sua tenra infância às experiências de sua família enquanto pessoas que viviam do trabalho. Tratava-se de uma família oriunda de um patriarca ex-escravo, chamado Benedito José da Silva (“sobrenome do sinhô”, lembra-nos oportunamente a narradora), cujo rendimento advinha das atividades religiosas que exercia numa comunidade no interior de Minas Gerais. Pobreza e raça se misturam na narrativa para demonstrar que mesmo a família possuindo um pequeno pedaço de terra, ele não era suficiente para permitir que vivessem com o mínimo de conforto. E, dessa forma, o primeiro impulso da narradora é olhar para sua mãe (o pai abandonara a família logo após a gravidez de Carolina) e verificar como ela fazia para sustentar a ela e seus irmãos. Nesse aspecto, dona Cota aparece como a primeira personagem a permitir o olhar (ainda que *post-facto*) da jovem Bitita, que sintetiza a vida de sua mãe no mundo do trabalho da seguinte forma: “A minha mãe era semilivre” (JESUS, 1986, p. 69).

Obrigada a trabalhar limpando as casas das famílias de Sacramento, durante toda a vida adulta, dona Cota foi colocada no mundo do trabalho. Seu pai não podia sustentar todos os oito filhos e, em decorrência disso, todos tinham que trabalhar. À mãe de Carolina, sem ter conseguido um casamento que lhe permitisse qualquer tipo de ascensão social, restara perseguir caminhos tradicionais para as mulheres negras e pobres brasileiras no período pós-emancipação: o caminho do trabalho doméstico.⁴ Este trabalho, todavia, podia variar. Em determinados momentos, envolvia limpar a casa e cozinhar para as famílias, estabelecendo-se como criada “fixa” por um preço estipulado via contrato exclusivamente verbal – o que seria motivo de um sem número de tensões entre patrões que pagam abaixo daquilo que fora acordado (ou de alguns que sequer pagam). Em outros casos, poderia ser feito

⁴ Flávia Fernandes Souza (2015) adverte que essa tradição é, invariavelmente, uma tradição de longa duração, mas que nem por isso deve-se conceber que essa era a única saída para as mulheres negras que adentravam no mundo do trabalho no século XX. Dada a pluralidade de experiências desses sujeitos, identificados por gênero, raça e classe (para além de questões referentes à religiosidade e regionalidade), seria realmente equivocado evocar que essa tradição fosse, invariavelmente, determinista. Para mais, ver PUREZA, 2017.

de forma esporádica, lavando as roupas de clientes em um dia ou mais de trabalho. Havia também as cozinheiras, cujo ordenado era melhor e sentiam um forte orgulho por sua posição – “Quando vencia o mês e a cozinheira recebia, ela tinha a impressão de ser uma heroína” (JESUS, 1986, p. 33) –, mas, segundo a narrativa das memórias, não consta que a mãe de Carolina tenha atingido esse *status*.

Do trabalho doméstico, Carolina elucida essa realidade entrecruzando diferentes depoimentos. As cozinheiras, por exemplo, não obstante seu orgulho, estavam sujeitas a processos de dominação, que nada mais eram do que abusos domésticos comuns a uma estrutura de violência explícita no mundo do trabalho. O ônus da posição de relativo prestígio era, portanto, submeter-se aos mandos e desmandos dos patrões, que podiam incluir até mesmo a violência física ou sexual sobre os filhos e filhas das cozinheiras (JESUS, 1986, p. 34).⁵

Esse tipo de relato contrasta, dentro das memórias, com sua leitura sobre o trabalho de sua mãe. Enquanto dona Cota lavava roupas, o olhar da pequena Bitita ficava “circulando através das vidraças, olhando os patrões comer na mesa” e “com inveja dos pretos que podiam trabalhar dentro das casas dos ricos” (JESUS, 1986, p. 32). Enquanto isso, sobre o trabalho de sua mãe, o que Bitita nos revela é que ele era danoso à sua saúde. Ao lembrar-se de quando dona Cota estava grávida de uma menina, Carolina ressalta que a menina nasceu dilacerada e morta. Embora as pessoas atribuíssem a condição da natimorta como fruto da sífilis, a narrativa da mãe apresentava uma outra versão: “Minha mãe dizia que trabalhou demasiadamente, lavando as colchas de algodão, mistas com lã tecidas no tear. Quando molhadas pesavam setenta quilos” (JESUS, 1986, p. 21).

Esse olhar capaz de verificar e distinguir os diferentes tipos de trabalho doméstico exercidos pela mãe consolidou, dentro da perspectiva da narradora, a imagem da trabalhadora “semilivre”, limitada tanto

⁵ Segundo Angela Davis (2016, p. 20), em relato sobre as mulheres escravizadas nos Estados Unidos: “Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras”. Assim, ainda que não mais escravizadas, essas mulheres absorvidas pelo trabalho doméstico continuavam à mercê da lógica da propriedade privada escravista (e sexista).

pela pobreza quanto pelo trabalho árduo, tornando-se ainda vítima do racismo institucional, sendo presa inúmeras vezes e impedida de trabalhar para sustentar os filhos. Gênero e raça consolidavam, nessa narrativa, as dificuldades de uma mulher pobre que trabalhava para sustentar os filhos. O trabalho, nesse caso, emergia como única fonte de sustento e, consequentemente, com caráter alienante: o “cuidado” era narrativizado como um trabalho violento que visava apenas ao bem-estar dos patrões.

Nesse caso, o âmbito do gênero é visto por Bitita como fator determinante nos tipos de trabalho exercidos e na relativa “liberdade” com que os homens de sua família exercem as atividades de sustento – ao menos, em comparação com as mulheres. O seu avô não deixava que sua companheira, siá Maruca, trabalhasse fora de casa – e chega a surrá-la ao descobrir que ela havia lavado roupas de outras famílias em troca de dinheiro. Para além do avô, o “primo mulato de sua mãe”, José Marcelino, era cocheiro da cidade, e o tio Joaquim era carroceiro – e obrigava o irmão de Carolina a guiar os bois. Ao perceber que esses exemplos masculinos tinham mais acesso ao dinheiro e escapavam dos abusos sexuais inerentes ao mundo do trabalho doméstico, a jovem Bitita ficava com inveja e pensava: “Por que é que não nasci homem para ficar rico, e ganhar muito dinheiro?” (JESUS, 1986, p. 85). Sem dúvida, na narrativa memorialista que Carolina constrói, a mulher se via em constante dependência dos homens, ao mesmo tempo em que, olhando para a sua mãe, ela conseguia ver um exemplo distinto onde o trabalho feminino era uma imposição rumo à sobrevivência. Isso ajuda a explicar porque a pequena Bitita desejava tanto tornar-se homem, pois via nisso a possibilidade de sair do ciclo incessante que empurrava as mulheres da família ao trabalho extenuante “semilivre”.⁶

Não obstante, é óbvio que os homens negros não ficavam ricos e, de fato, poderia se dizer que os seus trabalhos não eram suficientes para dar o complemento da renda necessário. Mais do que isso, eles também estavam sujeitos ao racismo local, podiam perder suas posses e suas atividades de renda por conta das ações de juizes e policiais. Além

⁶ Nas narrativas de Carolina, há um outro caminho específico, citado tanto em *Diário de Bitita* quanto em *Quarto de Despejo*, que é o do trabalho sexual das “meretrizes”. Essas referências, por si só, problematizam o grau de autonomia do trabalho feminino, mas em essência acabam apontando para o altíssimo grau de precariedade a qual as mulheres pobres estão sujeitas dentro de uma ordem patriarcal e capitalista.

disso, sem seguridade social alguma, não tinham sequer a capacidade de aposentadoria: o avô de Bitita, com seus 73 anos, arrancava pedras para pedreiros e construtores fazerem casas. As condições de trabalho, precárias como eram, indicam um cenário no qual esses trabalhadores poderiam considerar a estabilidade e a regularidade do trabalho fabril um elemento desnecessário para sua sobrevivência. A própria Carolina lamentava que os trabalhadores negros, comparados aos imigrantes italianos ou japoneses, sofriam “a falta de instrução” (JESUS, 1986, p. 55), que não lhes permitia obter melhores empregos ou exercer poupança.⁷

Diante dessa situação, a “insegurança estrutural” (SAVAGE, 2004, p. 33) da maioria das pessoas de sua família era algo inescapável. Mesmo quando tinham momentos em que conseguiam trabalhar na terra como arrendadores, viam-se pressionados pela carestia. Endividando-se com proprietários, viam-se em situações de miserabilidade, mesmo quando parecia que a “prodigalidade da terra” permitiria sempre ter o que comer. Já na infância, Carolina entendia que sem a terra e sem o dinheiro não lhes restava muito: sendo expulsos das terras ou dos empregos, retomavam a Sacramento sem qualquer rendimento.

Ao ir para a cidade de São Paulo, contudo, passa a reconhecer as variações do mundo do trabalho para além do rigor do trabalho doméstico. No mundo urbano, a figura do “operário” emerge com peso típico da modernidade brasileira em movimento. Em *Diário de Bitita*, a narradora já identificava as transformações da sociedade após a tomada de poder de Vargas, em 1930, dedicando especial ênfase aos trabalhadores, pois “quando o operário recebia o seu dinheiro, já era designado para isto ou para aquilo” (JESUS, 1986, p. 189), reconhecendo uma positividade na categoria.

Em sua obra, Carolina trata os termos “trabalhador”, “operário” e “proletário” como sinônimos, não obstante suas diferenças, possivelmente por decorrência do discurso empregado pelas autoridades políticas da

⁷ A discussão sobre a ausência de poupança dentre os negros era tema recorrente de uma tradição sociológica brasileira. Florestan Fernandes (2008) foi um dos principais idealizadores dessa questão, destacando como o consumo conspícuo dos negros no pós-abolição seria um fator impeditivo para sua integração na sociedade de classes. Chama atenção que haja uma certa leitura semelhante por parte de Carolina de Jesus ao falar de suas experiências, ainda que em certo sentido ela situe elementos mais complexos do que a própria análise sociológica ao discutir a pobreza dos negros no período.

época, que associavam o trabalhador ao cidadão (GOMES, 2002).⁸ A dignidade que cercava os operários decorria do seu acesso a direitos civis, sociais e políticos, algo que, em certo sentido, estava distante da figura do tio Joaquim, que tinha como único documento a apresentar as “mãos calejadas” (JESUS, 1986, p. 86). Acompanhando essa transição, é perceptível que a vivência em São Paulo foi marcada pela admiração pela figura dos operários. Como escrevera posteriormente em *Quarto de despejo*, Carolina advertia que “de quatro em quatro anos muda-se os políticos e não soluciona a fome, que tem a sua matriz nas favelas e as sucursais nos lares dos operários” (JESUS, 1960, p. 36).

Contudo, no texto, a narradora aponta constantemente o fato de que os operários estavam, em certo sentido, acima das pessoas da favela. Tinham salários, estabilidade e direitos. Como Weimer salienta (2016, p. 26), as expectativas sobre “pegar uma profissão”, para muitos jovens negros, eram uma constante na segunda metade do século XX, pois era uma forma de mobilidade social que o meio rural, combinado com a força do racismo, não permitiria – no que o autor afirma que “a passagem do trabalho escravo para o assalariado está intermediada por uma ou duas gerações”. Carolina, por sua vez, relembra dos “homens de cor” que trabalhavam na Companhia Antártica, em Ribeirão Preto (JESUS, 1986, p. 166), ajudando a consolidar a imagem da ascensão social do homem negro ao adentrar no terreno do trabalho assalariado.

Os operários nas fábricas, por exemplo, aparecem como sujeitos de sua própria história. Ostentam os letreiros das empresas onde trabalham, utilizam uniformes (JESUS, 1960, p. 108). As operárias da fábrica de doces, por sua vez, eram apresentadas como “tão limpinhas”, em contrapartida às jovens meninas da favela que com 15 e 16 anos tinham de se prostituir (JESUS, 1960, p. 120). Carolina também tecia loas aos operários: “Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria” (JESUS, 1960, p. 54) e “Quero enviar um sorriso amável as crianças e aos operários” (JESUS, 1960, p. 25). Limpos,

⁸ Há uma passagem em *Quarto de Despejo* em que Carolina atribui o termo “proletário” para os recém-chegados da favela, o que talvez seja um demonstrativo de alguma espécie de declínio social identificada por ela (JESUS, 1960, p. 41). Todavia, chama a atenção que a categoria remete as “agruras reservadas ao proletário” como se fosse injusto que eles chegassem a tal situação de miserabilidade, que agora teriam de residir no “quarto de despejo” da cidade de São Paulo.

orgulhosos, inocentes e injustiçados: havia, sem dúvida, uma idealização poderosa e romântica sobre quem eram esses trabalhadores.

Todavia, em toda a narrativa, nenhum exemplo é mais significativo dessa idealização do que a figura do senhor Manoel. Ele é um personagem importante na narrativa, um dos relacionamentos amorosos de Carolina. Segundo ela, “era o homem mais distinto da favela”, porque “sai de casa e vai para o trabalho”, “não falta em serviço”, “nunca brigou com ninguém”, “nunca foi preso” e é “o homem mais bem remunerado da favela”, pois trabalhava nas indústrias Matarazzo (JESUS, 1960, p. 127). É difícil saber ao certo o significado desses valores num plano mais empírico, mas sabe-se que o operariado fabril de São Paulo se tornava cada vez mais atuante politicamente, combinando seus esforços de organização sindical com uma crescente atuação parlamentar.⁹ Não há, na narrativa de Carolina, nenhum indício de que o senhor Manoel fosse um operário e um militante, mas estar exposto a essas condições indica que, invariavelmente, ele era um representante daqueles que pareciam ciosos de seus direitos, indicando uma ponte entre a idealização e a materialização da classe operária.

Contudo, é justamente na transição entre a idealização e a materialização desse operário que é possível perceber uma mudança de atitude de Carolina em *Quarto de despejo*. Conforme ganham carne e osso, alguns desses trabalhadores passam a ser representados com menos loas e em tom mais críticos, revelando, assim, um espaço que alterna entre o ressentimento e a falta de solidariedade. Os operários do frigorífico, onde Carolina catava os restos de carne para alimentar sua família, por exemplo, jogavam “creolina” no lixo para os favelados não comerem (JESUS, 1960, p. 39), enquanto o “espanhol que faz a limpeza” na fábrica gritava com as mulheres que mexiam no lixo (JESUS, 1960, p. 89). Havia também os lixeiros, “egoístas”, que “já t[ê]m emprego, hospital, farmácia, médicos” e que acabavam catando papéis e ferros, não deixando nada para os favelados (JESUS, 1960, p. 106). Tais tensões evidenciam justamente os limites da idealização sobre a “classe trabalhadora”.

Nesse aspecto, convém destacar uma questão: conforme esses trabalhadores passam a ganhar nome, características físicas e até mesmo

⁹ De fato, segundo Murilo Leal Pereira Neto, as indústrias Matarazzo eram, na década de 1950, espaço de organização do Partido Comunista Brasileiro – PCB por meio das suas células nas comissões de fábricas. Ver PEREIRA NETO, 2009, p. 235.

um ofício, eles não ganham uma designação racial. Mesmo diante de sua materialidade, eles são representados numa normatividade que silencia a raça. Nascimento (2016, p. 610) demarca tal questão pela ideia do “paradigma da ausência”, no que o ato de não falar de raça ao olhar para a classe trabalhadora deixa exposta a crença na normatividade branca da classe e, conseqüentemente, numa superioridade cultural e racial dos imigrantes sobre os ex-escravos que adentravam no mundo do trabalho. Esse movimento, todavia, vindo de Carolina, expõe na verdade um perigo ainda maior que é justamente como a forma dominante de classe trabalhadora, concebida até então, dava como normativo a branquitude. Não era à toa que a própria escritora, como veremos a seguir, não poderia se considerar membro de uma classe cuja normatividade estava dada na branquitude e na masculinidade.

Dessa forma, percebe-se que por mais plural que seja o mundo do trabalho na obra de Carolina, ele passa por processos de distinção muito sutis entre os operários e aqueles que vivem do trabalho. A “classe trabalhadora”, em evidente destaque, são os operários que têm direitos e são modelo de conduta, que, mesmo quando ganham contornos realistas, ainda estão defendidos por normatividades calcadas na masculinidade e na branquitude. Contudo, ao ganharem características mais humanas e mostrando-se menos solidários à favela, essa romantização da classe trabalhadora, tão comum nas perspectivas “nacional-popular” das décadas de 1950 e 1960, passa a ganhar maior profundidade.¹⁰

Contudo, para aprofundar a leitura dessa ambiguidade, se faz necessário olhar para a própria forma como Carolina enxerga a si mesma e sua relação com o trabalho. Sem auferir-se como membro dessa classe trabalhadora, a escritora construía uma outra dimensão de representação de si no mundo do trabalho.

3 O sentido do trabalho em intersecção – a representação de si

À primeira vista, fica clara a diferenciação feita por Carolina Maria de Jesus entre “operários” e aqueles que vivem de seu trabalho. Há que se considerar, com isso, a sua visão sobre a condição de alguém que

¹⁰ Para maiores detalhes acerca da discussão, ver a obra *Em busca do povo brasileiro* de Marcelo Ridenti e sua pesquisa sobre o imaginário da esquerda brasileira entre os anos de 1958 e 1984 no que se refere ao “homem do povo”.

vivia do trabalho e que não se considerava parte da “classe trabalhadora”. Por um lado, ela não podia dar-se o direito de uma visão abstrata de trabalho livre, sem reconhecer o livre contrato social no qual se dava a luta por direitos de tantos trabalhadores. Sua identidade, portanto, estava distante dos direitos sociais da época. Caindo desde a infância no trabalho informal, sua esfera de interpelação sobre os poderes políticos constituídos e consolidados era extremamente limitada e, dessa forma, faz todo sentido compreender que sua narrativa a apartava da noção de classe trabalhadora oficial. Ainda assim, ela vivia de seu trabalho e precisava, portanto, construir uma outra noção sobre sua condição de trabalhadora.

Se por um lado fica evidente a limitação e até mesmo a subalternidade de Carolina e demais “favelados” perante à classe trabalhadora, por outro, é perceptível que há esforço criativo e intelectual por parte dela em constituir o sentido do trabalho por seus próprios meios. Se trabalhadores como Carolina não estavam amparados pelas condições do “trabalho livre” no Brasil normatizado pela CLT, isso significava que cabia a ela, enquanto narradora de sua própria história, construir o próprio sentido de liberdade auferido ao seu trabalho. É evidente que se tratando de trabalhos precários, a ideia de “liberdade” em absoluto parece simplificadora. Todavia, o esforço da narrativa é justamente demonstrar que ela não estava presa às condições de semiliberdade que utilizara para referir-se ao trabalho de sua mãe. De fato, entendida em sua historicidade, a liberdade é invariavelmente uma tensão entre “a liberdade como determinante da opção individual e como indicador do fazer parte”, bem como a tensão entre “a liberdade de exercer o poder sobre os outros e a liberdade de rejeitar o poder sobre si mesmo” (COOPER; HOLT; SCOTT, 2005, p. 53). Em outras palavras, se Carolina não faz parte do arranjo institucional do trabalho livre, isso não significava que ela não poderia conceber graus de liberdade em seu trabalho.

Uma das passagens mais emblemáticas de *Diário de Bitita* é justamente quando Carolina trabalha na Santa Casa, na juventude. Ela consegue o trabalho de cozinheira e, sendo bem remunerada, sente-se finalmente bem cuidada. Porém, o rígido regime disciplinar do espaço comandado pelas freiras começa a lhe cansar. “Para ser sincera, comecei a sentir falta das diversões, então decidi sair. Poderia ganhar menos em outra casa, mas poderia sair aos domingos, ir ao cinema, e passear. Pedi a conta. Depois que deixei o emprego, compreendi a minha insensatez...” (JESUS, 1986, p. 200).

A resolução que suas memórias apontam era justamente ir a São Paulo, ponto final de sua trajetória enquanto jovem – indicando que a vida na cidade grande seria sua possibilidade de se ver livre. Em uma das casas que trabalhara como pajem, Carolina pede demissão pela estafa decorrente do trabalho. Sua patroa, por sua vez, acusava os negros que “não têm apego por nada” (JESUS, 1986, p. 192), lamentando sua saída. Não ter apego a nada seria uma forma de pensar a liberdade? Ou o discurso da patroa é que estaria rememorando os tempos da escravidão?

De fato, se analisamos a entrada de Carolina no mundo do trabalho, a margem de manobra para pensar em termos de liberdade sempre fora limitada. Ela entendera, quando criança, que para viver “temos que nos submeter aos caprichos de alguém. Quando não é mãe, é o esposo ou o patrão” (JESUS, 1986, p. 97). A sua primeira experiência de trabalho assalariado, da mesma forma, corrobora esses limites acerca da liberdade. Ao trabalhar para a esposa do rendeiro das terras em que morara na infância, Carolina se deparou com inúmeros afazeres domésticos. Foram, segundo a sua narrativa, seis meses que trabalhara sem receber um tostão sequer. O ardil utilizado por Dona Cândida, a patroa de Bitita, foi seduzir a sua empregada com a promessa de um vestido novo e a aquisição de dois remédios: um para ela ficar branca e o outro para alisar seus cabelos (JESUS, 1986, p. 134).

Enquanto doméstica, Carolina consegue enumerar a vida de privações que tinha: a mais frequente, todavia, era não ter direitos e, conseqüentemente, um salário digno. Trabalhou para um sírio que lhe pagou 5 mil-réis, quando, na verdade, lhe devia 80. Em outra casa, fora acusada de roubar. Demitida e presa, é solta depois que os patrões encontraram o dinheiro. Ao trabalhar como babá e cozinheira, é acusada pelas crianças de ser louca – e recebe apenas 100 mil-réis da patroa, que lhe devia, na verdade, 210 mil. Por vezes, Carolina era traída por sua inabilidade na cozinha, pois não havia aberto a moela da galinha, ou não sabia usar a panela de pressão. Ao todo, sua narrativa aponta para uma constante instabilidade, na qual a jovem Bitita via-se condicionada a aceitar os caprichos dos patrões sem protestar, pois como lhe ensinara sua mãe, “o protesto ainda não estava ao dispor dos pretos” (JESUS, 1986, p. 134). Essas experiências fizeram a narradora jurar que “preferia pedir esmolas do que trabalhar para os fazendeiros” (JESUS, 1986, p. 147). Quando, contudo, foi obrigada a pedir esmolas em Ribeirão Preto, Carolina rememora: “Prefiro morrer do que pedir esmolas” (JESUS, 1986,

p. 166). Ao conseguir trabalho numa fazenda posteriormente, novamente como empregada doméstica, Carolina regozijara: “Que alegria! Eu também ia ter uma patroa. Já não era relegada”. De fato, a narradora comenta, logo em sequência, que “para ser alguém, é necessário empregar o seu tempo exercendo qualquer profissão” (JESUS, 1986, p. 173).

Dessa forma, há uma mudança de preocupação na narrativa, em que o desejo de não estar desamparada pode significar, ao mesmo tempo, sentir-se injustiçada pelos padrões. O que parece ser apenas uma volubilidade da narradora, que rememora o passado, pode ser compreendido como indicativo justamente do grau de precarização do trabalho de doméstica, cuja dimensão proximal estava, para Carolina, na vida de pedinte. O medo de se converter em pária é fruto da rememoração, e também uma espécie de duplo contínuo, a dizer, da permanência de uma história comum familiar de escravidão e da própria trajetória individual de Carolina de Jesus como catadora de papel na cidade de São Paulo. Sua “liberdade” invariavelmente dialogava com a ideia de desamparo, numa tensão constante entre ambas.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, ou seja, a trajetória familiar sobre a escravidão, chama a atenção o uso de uma linguagem metafórica que eventualmente empregava associações com a escravidão africana no Brasil: “e assim, no dia 13 de maio de 1958, eu lutava contra a escravatura atual – a fome” ou o caso de dona Domingas, que era “escravizada” por dona Guiomar (JESUS, 1960, p. 46). Segundo Flores, o texto de Carolina é permeado com analogias e metáforas que retomam tanto a sua raça quanto a condição dos escravos, entrecruzando referências do que o autor chama de “memória africanista” (FLORES, 2010, p. 19). Porém, chama a atenção que o uso dessa linguagem também marca um mundo de trabalho, no qual a proximidade com a escravidão se dá não apenas pela severidade do trabalho, mas também pelo receio de estar num mundo sem vínculos, “relegada” por completo. Era, portanto, preciso trabalhar e construir com isso um sentido para o trabalho que lhe conferisse dignidade e, em alguma medida, pertencimento.

Há nisso um fator crucial para entender a dimensão de Carolina como catadora, pois, pelos seus escritos, pouco sabemos dos 20 anos que separam sua saída de Sacramento até a época em que fora morar na favela do Canindé. Todavia, sabemos que ao escrever o diário é agora uma mãe solo de três filhos e exerce uma série de serviços esporádicos, mas cuja principal renda advém do que consegue vendendo os papéis

que cata nas ruas de São Paulo. O primeiro sentido é, portanto, o da subsistência básica: “Cato papel; lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta” (JESUS, 1960, p. 9), no que Carolina afirmava que fazia tudo isso para dar o que comer aos filhos. É possível, por esses relatos, compreender uma perturbadora continuidade entre Carolina e sua mãe, dona Cota, ambas mulheres negras que são obrigadas a garantir a subsistência básica dos filhos sozinhas. A subsistência, contudo, tem outra marcação: “Eu não estou descontente com a profissão que exerço” (JESUS, 1960, p. 25), no que a ideia de conformidade contrasta, em certa medida, com o termo “profissão” – ainda que a atividade de catadora não fosse regulamentada. Que tipo de profissão é essa, que não traz realização social ou moral, como a própria Carolina afirma: “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que estou sonhando” (JESUS, 1960, p. 26)? Certamente, era diferente da vida de empregada doméstica. Contudo, era viável que agora, com três filhos e sozinha na cidade de São Paulo, ela pudesse voltar a ser empregada doméstica? E como doméstica, ela teria a liberdade de escrever que sua situação precária lhe possibilitava?

Nesse ponto, o trabalho de catadora lhe dava ao menos a possibilidade de ler e escrever. Mas o preço dessa relativa liberdade é assinalado pelas condições precárias e extenuantes do tipo de trabalho exercido: “Passei o dia catando papel. A noite os meus pés doíam tanto que eu não podia andar” (JESUS, 1960, p. 25). Além disso, ao se ausentar de casa, deixava os filhos sozinhos, o que por sua vez fazia com que trabalhasse “apreensiva e agitada” (JESUS, 1960, p. 16). Por vezes, acometida por indisposição e por dores de cabeça, Carolina suspendia os trabalhos e ia para casa se recolher. O ritmo de trabalho, dessa forma, mostra-se também volátil. A demanda é da sobrevivência, mas o corpo da personagem e sua relação com os filhos fazem com que ela não imponha sobre si a rígida disciplina de um trabalho fabril – ou, nos dizeres da própria narradora, “eu não nasci ambiciosa” (JESUS, 1960, p. 142). Isso posto, chama atenção que outros personagens cruzam a narrativa justamente para falar a Carolina como o trabalho dela era extenuante. Em dado momento, outro morador da favela a vê catando papel e comenta que “este serviço que a senhora faz é serviço de cavalo” (JESUS, 1960, p. 49).

A bestialização inerente ao trabalho dá a tônica de uma rotina que extenua, mas que ao mesmo tempo é marcada por inconstância. A inconstância, por sua vez, é também refletida nos rendimentos: “Se a

gente trabalha passa fome, se não trabalha passa fome” (JESUS, 1960, p. 114). Para piorar, o custo dos materiais caía e o valor por ele diminuía, o que exigia maior quantidade de material – e, conseqüentemente, mais trabalho. Por vezes, em datas especiais, a quantidade é grande o suficiente para que Carolina não tenha que se deslocar por muitas áreas. No dia 24 de dezembro de 1958, ela se regozijara da sorte que tinha, “pois tem muitos papéis na rua” (JESUS, 1960, p. 127). Não obstante, há também as situações em que a precariedade é tamanha que os sacos de papéis podem ser queimados por “engano” (JESUS, 1960, p. 108) ou simplesmente roubados (JESUS, 1960, p. 147). A inconstância certamente torna o trabalho ainda mais árduo.

Se a vida como catadora era árdua, Carolina ainda tinha uma boa dose de trabalho doméstico (ou de “cuidado”) a cumprir em casa. Com três filhos, precisava alimentar as crianças, limpar a casa, lavar as roupas, buscar água. Todas essas atividades indicam uma preocupação com a família, mas são também demonstrações de como a jornada de trabalho não se extinguiu após o retorno para casa. Algumas autoras, como Federici (2016, p. 26), destacam que a posição da mulher na ordem capitalista é de se submeter a uma disciplina férrea, que lhe impõe o trabalho doméstico para o cuidado mais basilar para a reprodução do capital que é justamente a da reprodução da mão de obra. Isso posto, todavia, a narrativa de Carolina mostra-se capaz de complexificar essa análise: não apenas cuida da reprodução da mão de obra ao cuidar dos filhos, mas também se vê compelida a vender sua própria força de trabalho enquanto cata materiais pelas ruas. Essa dupla condição permite entender que o ritmo extenuante de trabalho da narradora não se limita somente à esfera pública, mas também às dimensões mais privadas. Assim, se a jornada de trabalho como catadora pode ser intercalada com indisposições, pausas, conversas, leitura, escrita e até mesmo com as relações afetivas, o cuidado com os filhos requer um trabalho incessante.

Todos esses aspectos na narrativa ajudam a construir um quadro talvez errático. Ora a carga extenuante de esforço, ora as pausas em prol da indisposição, ora a abundância de recursos, ora a escassez. Constantemente atormentada pelo custo de vida e pela necessidade do sustento de si e dos filhos, Carolina desenha um quadro de certa volubilidade para descrever o seu trabalho enquanto catadora. Em certo, é possível afirmar que não há uma coerência *a priori* em sua relação com o trabalho, de tal forma que é impossível ser taxativo sobre a forma

como encara o mundo do trabalho. Por um lado, sua importância para a sobrevivência dá a entender que o esforço de Carolina é ainda mais rigoroso do que quando trabalhava como empregada doméstica. Mas, ao mesmo tempo, sem patrão, salário e um contrato formal (ou mesmo verbal) de trabalho, ela pode simplesmente trabalhar para ter o suficiente para o dia. Dessa forma, cada dia exige uma nova carga de trabalho, pois sempre falta o suficiente para nunca poder deixar de trabalhar – mesmo nos momentos em que, adoecida, mal consegue sair da cama.

Essa volubilidade dos sentidos do trabalho é a chave da posição de Carolina perante aos “trabalhadores”. Capaz de reconhecer e descrever nos mínimos detalhes a ontologia do trabalho em diferentes realidades sociais, ela não consegue imaginar um sujeito-trabalhador no qual ela possa se inserir. Esse sujeito, por sua vez, seria moldado por relações estáveis e por uma coerência de princípios em sua luta por direitos; ela – e tantos outros vivendo em precariedade – acabaria sendo alguém cuja constância das relações estáveis de trabalho sequer estaria no horizonte. Mesmo quando trabalhava como empregada, a constância das relações exigia disciplina e submissão, de tal forma que a humilhação de relações desiguais poderia ser trocada por um regime de trabalho menos disciplinar e menos submisso ao outro. Em outras palavras, até nos momentos mais estáveis da sua vida profissional, Carolina não tinha acesso a direitos e tampouco os reivindicava como “trabalhadora”. Foge, ao longo de todas suas obras, uma identidade de “trabalhadora”, ainda que ela tenha vivido do trabalho material desde a infância. Apesar de toda volubilidade, contudo, Carolina ainda demarcaria uma hierarquia social dentre aqueles que trabalham e estão cientes dos seus direitos e aqueles que trabalham única e exclusivamente para sobreviver.

Uma leitura mais ortodoxa poderia invariavelmente cair no erro de apontar uma “falta de consciência de classe” em Carolina Maria de Jesus, incapaz de se ver como classe. Reproduzindo a antiga fórmula que vê no *lumpenproletariado* apenas uma “massa informe, difusa e errante” (MARX, 2011, p. 91), a narradora seria alguém incapaz de se reconhecer como classe trabalhadora. Mas Carolina reconhecia que havia, sim, uma classe trabalhadora, coesa e sólida, normativamente masculina e branca (ou não negra), a qual ela não pertencia. Os operários, como se viu, eram fruto de uma idealização enquanto sua própria condição, enquanto catadora, era demasiadamente realista. Precarizada no trabalho exercido e na vida miserável, num primeiro momento, parece que Carolina está se

colocando “abaixo” dos operários por sua própria condição de mulher, negra e moradora da favela.¹¹ Essa análise se encerraria simplesmente atestando que sua obra reforçaria as hierarquias sociais, espelhando a dinâmica pela qual apenas os trabalhadores formais teriam consciência de classe e, portanto, poderiam ser louvados. Aqueles que não tivessem essa consciência, “não são capazes de representar a si mesmos, necessitando, portanto, ser representados” (MARX, 2011, p. 143). Mas é justamente no trabalho intelectual que Carolina permite um salto a frente, reafirmando uma máxima tipicamente thompsoniana e demolindo qualquer leitura mais ortodoxa: “Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real” (THOMPSON, 2012, p. 274). Em outras palavras, a construção do projeto político e estético de Carolina de Jesus abre uma outra perspectiva para se pensar sua relação com o mundo do trabalho.

4 Eu canto porque o instante existe – representação e formalização de si

Até aqui acompanhamos as representações dos trabalhadores e a inserção de Carolina e seus personagens no mundo do trabalho. Em linhas gerais, traçamos um caminho que parte da representação do outro como trabalhador, e da idealização do operário, que já assinala um diálogo forte com a intelectualidade de esquerda da época. Em seguida, a partir da representação de si como empregada doméstica e catadora, pode-se perceber uma não coerência de sua inserção no mundo do trabalho, no ato de se ver como trabalhadora. Esta volubilidade parece derivar exatamente da condição de precariedade do trabalho exercido. Assim, antagonizam por comparação o operário ideal e a vida de catadora real. Entretanto, há um outro trabalho que atravessa os escritos de Carolina, seja no campo da representação, seja no campo da estrutura, que permite com que se autorrepresente e formalize seus textos: o trabalho de intelectual e poeta.

¹¹ Ruy Braga (2013) considera que, dentro da tradição marxista, contudo, há espaço para se pensar esse proletariado precarizado como parte integrante do *modo de produção capitalista*. De fato, refletindo sobre o trabalho de Carolina na reciclagem de materiais, compreende-se que ele era parte integrante do desenvolvimento industrial brasileiro. Se, contudo, isso seria suficiente para que a narradora considerasse que ela fazia parte da classe trabalhadora, aí há que se pesar os limites políticos que se sobrepunham ao próprio caráter ontológico de seu trabalho. Para mais detalhes, ver BRAGA, 2013, p. 16-19.

É nesse labor que as distâncias no mundo do trabalho parecem ganhar uma textura diferenciada.

Em *Quarto de despejo*, a construção da identidade da narradora passa pelas inúmeras menções aos seus estranhos hábitos para o meio no qual vive: “O José Carlos ouviu a Florenciana dizer que eu pareço louca. Que escrevo e não ganho nada” (JESUS, 1960, p. 83). De um lado, o reconhecimento do outro da escrita como um trabalho, ao mesmo tempo em que assinala o seu reconhecimento como um disparate. Essa marcação servirá também como uma forma de Carolina se diferenciar dos moradores da favela, se colocando em um patamar de superioridade. Tais posições apontam formas cambiantes da maneira pela qual Carolina via a si mesmo, sempre dependendo do referente, sejam eles os vizinhos “favelados” ou os operários. Assim, na tríade Carolina-favelados-operários, Carolina ocupa posição de superioridade moral e intelectual diante dos vizinhos, mas e diante dos operários? A rigor, ela parece olhar para eles de forma semelhante à dos intelectuais da época, sem superioridade moral, mas com uma posição marcada de partida por tensões próprias desse lugar de enunciação.

Ao longo do diário, é interessante observar a sua autorrepresentação: “Hoje eu não lavo as roupas porque não tenho dinheiro para comprar sabão. Vou ler e escrever” (JESUS, 1960, p. 85). Ou seja, entre os trabalhos domésticos intermitentes de cuidado e o trabalho de catar papel para a sobrevivência, encontra-se o seu hábito de leitura e escrita. Essas menções rotineiras são inúmeras ao longo do *Quarto*: “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo” (JESUS, 1960, p. 19); “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler” (JESUS, 1960, p. 23); “Ele é de ferro, eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada” (JESUS, 1960, p. 43); “E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levante para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal” (JESUS, 1960, p. 44); “Eu prefiro empregar meu dinheiro em livros do que no alcool” (JESUS, 1960, p. 65); “Eu estava agitada e nervosa porque queria passar o dia escrevendo” (JESUS, 1960, p. 86); “Esquentei a comida para os meninos e comeci a escrever. Procurei um lugar para eu escrever socegada” (JESUS, 1960, p. 91). Entre as muitas questões que se abrem a partir das colocações da narradora, atentamos para o espaço que a escrita ocupa em sua vida: elaboração, escape e ideal

de vida. Acreditando no poder da palavra, quase em um sentido religioso, Carolina, uma mulher negra e pobre, equilibra a vida entre as tarefas de catadora (sobrevivência), de cuidadora (de si e dos filhos) e de escrita (o seu ideal, ou sua identidade). Com este último, apropria-se de um lugar eminentemente branco, masculino e de classe média, inserindo-se no mundo do trabalho via escrita.

Essa construção também é corroborada por alguns personagens que a vem dentro dos parâmetros da intelectualidade, também vista de forma romântica, lhe conferindo uma partícula revolucionária, bem ao gosto do seu contexto: “Quando eu passava na Avenida Tiradentes, uns operários que saíam da fábrica disse-me: – Carolina, já que você gosta de escrever, instiga o povo para adotar outro regime (JESUS, 1960, p. 100).

Nesse sentido, a prática intelectual de Carolina passa a ganhar uma espécie de meta específica. Essa missão política adquire consistência em vários trechos do diário, como fica evidente em outro diálogo com o sapateiro senhor Jacó: “Fui na sapataria retirar os papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (JESUS, 1960, p. 96). Aqui fica evidente que o projeto de Carolina tem pelo menos duas dimensões: a primeira, o reconhecimento dos outros de que é uma escritora. Esse reconhecimento pode vir acompanhado do desprezo da favela, mas Carolina acha digno de nota demarcar uma passagem de quando saíra uma reportagem sobre ela na revista *Cruzeiro*, em 1959. Nela, a narradora conta que tão logo voltara para favela, havia ido até o empório do senhor Eduardo e mostrara “a revista para os operários do Frigorífico” (JESUS, 1960, p. 151). Seriam esses os mesmos operários que colocavam creolina na carne jogada fora? Tal indefinição coloca o leitor também a refletir sobre esses operários e projetar essa identificação justamente na sua idealização. Afinal, Carolina não se identificava com os trabalhadores, logo, por que mostrar a eles seu êxito como intelectual? Estaria ela em busca da aceitação da “classe trabalhadora consciente de seus direitos”, ou simplesmente compreendendo que aquela era a expectativa de seus leitores intelectualizados (em sua maioria homens, brancos, de classe média)?

A segunda dimensão, por sua vez, é que o reconhecimento de si como escritora e intelectual é muito mais central do que suas incursões no mundo do trabalho, já que a construção da narrativa é feita pela própria Carolina: “Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês” (JESUS, 1960, p. 151), diria ela para seus vizinhos

na favela. Esse afastamento posto conferia superioridade intelectual, mas também moral sobre os vizinhos “favelados”. Intelectual e moralmente acima dos vizinhos, quando se trata dos operários, é a posição de escritora/intelectual que lhe confere a diferenciação: através do seu trabalho irá melhorar a vida daquele trabalhador.

Contudo, o vocábulo intelectual, salvo correções, não é nunca mencionado em seu texto. A visão sobre si explicitada aponta para a figura da poeta: “Hoje estou triste. Deus devia dar uma alma alegre para o poeta” (JESUS, 1960, p. 121); “Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos” (JESUS, 1960, p. 161); “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” (JESUS, 1960, p. 35). Ou seja, há um reforço de identidade e diferenciação que passam pela própria definição de poeta e de arte, vistos aqui como espécie de guia do povo – em Carolina sempre entendido como operário/proletário. Sua arte explicita o caráter de denúncia, mas sem poder exibir a vastidão de seu capital cultural aos seus pares, espera (e luta) pacientemente pelo seu reconhecimento enquanto artista, dotada de sensibilidade.

Intelectual pelo trabalho de escrita, poeta pelo trabalho de representação de si, Carolina também lida com uma lógica de mercado editorial, o que lhe confere maior legitimidade enquanto escritora: “Tem hora que eu odeio o repórter Audalio Dantas. Se ele não prendesse meu livro eu enviava os manuscritos para os Estados Unidos e já estava socegada” (JESUS, 1960, p. 109). Ou, ainda, “O *The reader digest* devolvia os originais. A *pior bofetada* para quem escreve é a devolução de sua obra” (JESUS, 1960, p. 135).

Todavia, mesmo quando adentra o espaço reservado aos poetas e intelectuais, já conhecida e anunciada pelo famoso diário, é a catadora de papel que é reconhecida:

Entramos num taxi. A Vera estava contente porque estava de carro. Descemos no Largo do Arouche e o reporter começou fotografar-me. Levou-me no predio da Academia Paulista de Letras. Eu sentei na porta e puis o saco de papel a esquerda. O porteiro apareceu e disse para eu sair da porta. [...] O porteiro pegou o meu saco de catar papel, o saco que para mim tem um valor inestimavel, porque é por seu intermedio que eu ganho o pão de cada dia. O reporter surgiu e disse que foi ele que mandou eu sentar no degrau (JESUS, 1960, p. 145).

Ou seja, por mais que se formalize e represente dentro daquele universo intelectualizado, o seu reconhecimento como parte integrante não é óbvio, índice em larga medida dado pela estrutura sexista e racista.¹²

Já em *Diário de Bitita*, escrito posteriormente, mas que se refere a um período anterior de sua vida, a representação da figura do intelectual/poeta não está presente explicitamente, mas estrutura o texto e dá indícios do que chamamos aqui de um projeto literário de Carolina, o que atesta o seu local de inserção no mundo do trabalho, a escrita. Se o diário aponta em uma primeira leitura para as denúncias de miséria (ressaltando que esse não é o caráter exclusivo da obra), as memórias da sua infância também podem ser lidas dessa forma; Carolina escritora dá seus primeiros passos no mundo das letras na infância, mas a sua personalidade forte, sua superioridade moral e sua defesa intelectual dos oprimidos estão ali presentes. Dessa forma, ao narrar sua vida, atesta ao menos dois elementos: o primeiro, que é capaz de narrar a si mesma, ao contrário do que pensariam muitos intelectuais acerca das classes populares do Brasil;¹³ o segundo, por sua vez, é de que sua vida é digna de ser narrada. Assim, “amarra as duas pontas da vida”, ou pelo menos parte dela, oferecendo esse mosaico da vida de uma mulher negra e pobre no Brasil, mas que trata sobretudo das possibilidades de invenção do mundo (literatura). Dito de outra maneira, *Diário de Bitita* enfeixa o projeto iniciado pelo *Quarto de despejo* de narrar a si (e, por consequência, o outro).

Esse projeto literário demonstra sua dimensão estética constantemente: a forma é vital para Carolina. É preciso usar maneirismos

¹² Debate que reverbera até hoje dentro dos círculos literários. Para maiores detalhes, ver as polêmicas acerca da homenagem à escritora na Academia Carioca de Letras: “Livro de ex-catadora provoca racha na Academia Carioca de Letras”, disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/livro-de-ex-catadora-provoca-racha-na-academia-carioca-de-letras.html>>; “Debate sobre Carolina Maria de Jesus beneficia escritoras negras”, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1877618-debate-sobre-carolina-maria-de-jesus-beneficia-escritoras-negras.shtml>>; e “Carolina Maria de Jesus é literatura sim!”, disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim>>. Acessos em: 1 abr. 2018.

¹³ É possível apontar para a figura emblemática do poeta Paulo, do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, símbolo máximo da impostura vanguardista intelectual perante o “povo”.

e metáforas que demonstrem que ela é, sim, figura artística a ser reconhecida. Seu uso de vocabulário sofisticado, contrastando com uma escrita próxima a oralidade, demonstra que há um trabalho árduo de escrita sendo realizado. Trabalho tão árduo quanto a vida de catadora? Certamente um trabalho mais prazeroso, que sai do campo da subsistência imediata. Mas realizar-se como intelectual exige pensar sobre si e sobre o mundo e, em certo sentido, há poucos prazeres para quem viveu boa parte da sua vida sob a égide do trabalho extremamente precarizado. Nesse ponto, poderíamos afirmar que a volubilidade da visão sobre si no mundo do trabalho precarizado é substituída pela reafirmação do trabalho intelectual, trabalho não precário (a princípio), mas que é tão árduo quanto catar papel no universo carolineano. A rejeição editorial é parelha com a estafa e a fome: são amarguras de uma vida que luta constantemente para ser narrada, numa busca incessante por dignidade.

Não obstante, revela-se aqui nova ambiguidade: se há constante incerteza no campo do conteúdo, somam-se as certezas do campo formal: a forma literária, tanto dos diários quanto das memórias, utilizada para narrar a si, é mesmo altamente estável, retomando repetições de ordem cotidiana. De um lado, o dia a dia de uma trabalhadora; do outro, a rememoração cronológica do passado distante, que parte de uma ideia de coesão para fazer sentido narrativo. Ou seja, a forma desautonomiza ao mesmo tempo que liberta: estruturalmente fixa, também fixa no ritmo que se repete, é no poder exercer a função de intelectual/poeta que Carolina despe-se do trabalho “semilivre”.

Mas faltaria ainda mais um salto: a liberdade que almejava exigia, em certo sentido, uma responsabilidade. Carolina avisa, após ver os protestos na cidade de São Paulo em 1958, fruto do aumento da passagem dos ônibus: “Se o custo de vida continuar subindo até 1960 vamos ter revolução” (JESUS, 1960, p. 126). Ameaça? Constatação? Profecia (afinal, seu livro seria lançado em 1960)? Na verdade, há algo mais: consolidado seu projeto literário, Carolina demonstra que ele tem uma esfera política e estética muito mais abrangente. Se a vida dos pobres não melhorar, quem fará a revolução? “O custo de vida faz o operário perder a simpatia pela democracia” (JESUS, 1960, p. 112), lembra a narradora. Esse sujeito poderá fazer a revolução, é bem verdade: mas ele precisará de um arauto que lhe dê voz. “Instiga o povo”, Carolina, lhe gritavam os operários, “já que você gosta de escrever” (JESUS, 1960, p. 100).

A ironia da narrativa carolineana é justamente que essa “classe trabalhadora”, tão idealizada e superior aos favelados, dependeria agora de uma mulher, negra, da favela, para ser a porta-voz das suas demandas. Atingia ela, antes de todos, o espaço que tantos outros intelectuais brancos, homens e de classe média almejavam.

5 Considerações finais – apontamentos para um projeto literário

Segundo Dalcastagnè (2007, p. 23), Carolina Maria de Jesus construiria “uma narrativa, repleta de significados e de ambiguidades, onde a protagonista é, antes de tudo, mulher, trabalhadora, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso”. Atentamos para o fato de que essa construção como “trabalhadora” é também ambivalente e acaba por desvelar um movimento de síntese em torno de um projeto literário que tem como elemento central justamente pensar e representar o mundo do trabalho a partir de uma reflexão sobre si.

Na representação de outros trabalhadores, na representação de si como doméstica e catadora; e nas idealizações dos operários e da própria figura do poeta, Carolina tematiza e formaliza contradições de sua época e também de sua perspectiva. Assim, se a intersecção nos permite adentrar em um universo pouco explorado dentro do cânone da literatura brasileira e sua relação com o mundo do trabalho, a posição de intelectual, tão quista pela escritora, em cruzamento com essas posições de classe, raça e gênero, ilumina e expõe fraturas próprias, tanto da literatura quanto da sociedade de um país periférico e desigual.

De fato, o mundo do trabalho opera dialeticamente na obra de Carolina: por um lado, trata-se de entender a hierarquia social na qual ela mesma se situa, onde a “classe trabalhadora” é idealizada, dispondo não apenas de direitos, mas também de estruturas normativas que lhe conferem poder (como a branquitude e a masculinidade). Por outro, essa hierarquia demarca o lugar da própria Carolina enquanto mulher, negra, mãe solo e favelada. Todavia, o que parece ser somente a demarcação hierárquica ganha seu esforço de síntese – e por isso dialética – quando a autora evidencia sua capacidade de narrar sua própria história, trazendo consigo uma potência inédita: a de ser capaz de organizar até mesmo essa “classe trabalhadora” idealizada.

Se na análise dialética é da estrutura que emerge como fissura aquilo que lhe é externo, ou, dito de outra maneira, o que é externo é

internalizado enquanto forma, revelando assim o seu movimento histórico e suas contradições, na obra carolineana, parece ser dessa constância/inconstância do perceber o trabalho/trabalhador que advém sua síntese. De um lado, a constância da forma e da rotina; do outro, a inconstância do trabalho e da sobrevivência. Livre no primeiro, semilivre no segundo. Dessas tensões, emergem sua impotência e potência: a miséria e o trabalho precário, sua organicidade enquanto intelectual.

Referências

BRAGA, R. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. Boitempo: São Paulo, 2013.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

COOPER, F.; HOLT, T. C.; SCOTT, R. J. *Além da escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DALCASTAGNÈ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias nas narrativas contemporâneas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.18-31, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>. Acesso: 28 mar. 2018.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2016.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Globo, 2008. v. 1.

FIGUEIREDO, A. Prefácio à edição brasileira. In: DAVIS, A. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

FLORES, E. C. Palavras afiadas: memórias e representações africanistas na escrita de Carolina Maria de Jesus. *CLIO – Revista de Pesquisa Histórica*, v. 28, n. 1, p. 1-27, 2010.

GOMES, A. de C. *Cidadania e direitos do trabalho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JESUS, C. M. de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Editora Ática, 1960. (Coleção Sinal Aberto)

LESSA, S. *Mundo dos homens: trabalho e ser social*. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

MARX, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

NASCIMENTO, A. P. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à história social do trabalho no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 59, p. 607-626, set.-dez. 2016.

PEREIRA NETO, M. L. A fábrica, o sindicato, o bairro e a política: a “reinvenção” da classe trabalhadora de São Paulo (1951-1964). *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 225-257, jan.-jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2009v1n1p225>

PUREZA, F. C. Representações da fome: carestia e racialização na obra *Pedaços da fome*, de Carolina Maria de Jesus. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 66, p. 52-68, 2017.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOUZA, F. F. Trabalho doméstico: considerações sobre um tema recente de estudos na História Social do Trabalho no Brasil. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 7, n. 13, p. 275-296, jan.-jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2015v7n13p275>

THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

WEIMER, R. de A. Em que a trajetória do sr. Manoel Inácio Marques Neto pode contribuir à compreensão da formação do proletariado brasileiro? (Rio Grande do Sul, década de 50 do século XX). *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 8, n. 16, p. 11-32, jul.-dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-9222.2016v8n16p11>

Recebido em: 1 de abril de 2018.

Aprovado em: 25 de julho de 2018.



Literatura e trabalho: entrevista com Luiz Ruffato

Marcos Rogério Cordeiro

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

r.cordeiro1@bol.com.br

Enrique Rodrigues-Moura

Universität Bamberg, Bamberg, Baviera / Alemanha

enrique.rodrigues-moura@uni-bamberg.de

Luis Alberto Nogueira Alves

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

laalves@uol.com.br

Maria Isabel Bordini

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

belbordini@gmail.com

Muitas vezes, ao se manifestar sobre sua própria obra, você tem demonstrado uma preocupação especial em relação ao mundo do trabalho e à figura do trabalhador. Como você chegou a essa questão?

Luiz Ruffato – Nasci em uma cidade industrial, cuja economia era baseada na indústria têxtil. Sou filho de uma mãe lavadeira de roupas, analfabeta, e um pai pipoqueiro, semianalfabeto. Meus irmãos, ambos – José Célio e Célia Lúcia – eram operários têxteis. Vivi minha infância em um cortiço habitado por trabalhadores e morei até o fim da minha adolescência em bairros operários, com amigos e pais de amigos operários. Quando fui morar em Juiz de Fora, aos 16 anos, trabalhando como torneiro-mecânico – curso que fiz no Senai de Cataguases –, já era um ávido leitor. Quando passei no vestibular para Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora, passei a ser um leitor mais seletivo, mais interessado e mais crítico. E me deparei então com um fato: a literatura brasileira pouco ou nada representa a figura do trabalhador urbano e o mundo do trabalho. Então, quase naturalmente, comecei a pensar na possibilidade de tentar preencher essa lacuna... A literatura brasileira, até hoje, é muito rica em

representar o universo de classe média alta e média e os marginalizados (muitas vezes, nesse caso, de forma estereotipada). Mas esse grande espectro que forma a classe média baixa, essa até hoje mantém-se invisível na literatura, porque é invisível na sociedade.

Pensando na tradição do romance brasileiro, o tema do trabalho adquiriu importância nas décadas de 1930-1940 nas obras de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, por exemplo. Levando em consideração que muita coisa mudou na sociedade brasileira, e no mundo do trabalho em particular, como você situaria a sua obra em relação a desses autores?

LR – Aqui, vejo uma certa confusão, normal quando se fala em mundo do trabalho e da literatura. Mal ou bem, o mundo do trabalho rural sempre foi representado na literatura brasileira – melhor ainda, curiosamente, a complexidade da sociedade, em seus vários segmentos, sempre teve voz e vez na literatura brasileira, e por uma razão bem simples. O mundo rural é permeável – o filho do dono da fazenda mantém contato com o filho do empregado e, caso queira, pode até mesmo desfrutar de experiências parecidas, principalmente na infância. O mundo urbano é absolutamente diferente – a sociedade urbana é hierarquizada, de tal maneira que é impossível pensar na possibilidade de o filho do dono ou mesmo do gerente de uma fábrica conviver com o filho do empregado. Portanto, quando falo da ausência de representação do trabalhador, estou me referindo especificamente ao trabalhador urbano. E mais: quando falo do trabalhador urbano, estou me referindo ao homem e à mulher que trabalham e não ao sindicalista ou ativista político – que é de algum modo o caso de Jorge Amado (*Jubiabá*) ou José Lins do Rego (*Moleque Ricardo*) ou Patrícia Galvão (*Parque Industrial*). Então, repetindo, até a década de 1970, não temos, efetivamente, nenhuma representação do mundo do trabalho (com a rara exceção de *Os corumbás*, de Amando Fontes, e uma ou outra entrada em cena em contos ou romances). O primeiro autor que vai tratar do tema é Roniwalter Jatobá. E até hoje praticamente ninguém seguiu o caminho pioneiro por ele aberto.

E o momento atual? A literatura não parece entender o tema do trabalho como algo representativo das principais preocupações da sociedade ou como matéria relevante para representá-la. Qual a sua opinião a respeito? O diagnóstico se confirma? Haveria nessa atitude um viés de classe ou seria uma espécie de demanda do mercado?

LR – A literatura, das artes, é a mais exclusivista, embora a mais redentora. Para produzir literatura, como autor, assim como para usufruir da literatura, como leitor, é necessário ter tido uma educação de qualidade. Não é assim, por exemplo, com as outras artes – música, cinema, teatro, artes plásticas, etc. – onde nem o produtor nem o consumidor tem, necessariamente, necessidade de ter tido uma educação de qualidade. Agora, quem tem acesso à educação de qualidade no Brasil? As classes média e alta... E elas escrevem sobre e para as classes média e alta – com uma queda pela marginalidade, que a assusta e a fascina, ao mesmo tempo. A classe média baixa não tem acesso à educação de qualidade e dificilmente forma escritores – além do quê, o mundo do trabalho não tem glamour... O glamour que tem a vida de um advogado, por exemplo, ou do chefe do tráfico numa comunidade... O mercado responde e ativa as necessidades dos leitores, um processo dialético... E nesse mercado o mundo cinzento do trabalho não tem lugar.

Existe em seu trabalho uma atenção acentuada com a elaboração da técnica, a estrutura narrativa e a construção das personagens, o que normalmente exige um leitor bem formado e interessado nos aspectos da linguagem e do estilo. Como você procura conciliar um tema áspero e objetivo, como é a questão do trabalho, com esse aspecto mais artístico propriamente dito?

LR – Uma questão que sempre me preocupou é exatamente essa. As poucas vezes em que personagens de classe média baixa são representados na literatura brasileira, eles aparecem de forma caricata – é por meio da linguagem e da psicologia, ambas rebaixadas, que os escritores pensam em caracterizar aqueles que não pertencem ao seu mundo. Ora, desta armadilha que sempre procurei fugir. Literatura é antes de tudo linguagem. O que a literatura busca, preferencialmente, é a transcendência, ou seja, falar de determinado assunto em um espaço e tempo específicos para um leitor situado num espaço e num tempo inespecíficos. Há uma enorme confusão com relação ao discurso literário. O discurso literário abrange todos os outros discursos – e aí é que se dá essa transcendência. No momento em que o discurso literário se reduz a um discurso antropológico, sociológico, político, psicanalítico, etc., ele deixa de ser discurso literário, deixa de perseguir a transcendência e se conforma em ser discurso antropológico, sociológico, político, psicanalítico, etc. Não é porque estou tratando do mundo do trabalho que tenho que rebaixar o discurso literário. Ao contrário, só darei conta

de retratar o mundo do trabalho se buscar a transcendência do texto literário. Essa transcendência tem uma verdade, tem uma ética, tem uma estética. É isso que busco.

Sua proposta estética passa pela figuração das classes subalternas, com a presença de personagens econômica, social e culturalmente oprimidas, que muitas vezes são alçadas à condição de protagonismo. Como você vê a recepção a essa ordem de questões? Você possui algum canal de interlocução com os leitores?

LR – A recepção aos meus livros tem sido bastante boa. Se medirmos pelas vendas, quase todos têm mais de uma edição: *Eles eram muitos cavalos*, quinze; *Estive em Lisboa e lembrei de você*, seis; *De mim já nem se lembra*, três; *Inferno provisório*, duas – apenas *Flores artificiais* (romance), *A história verdadeira do Sapo Luiz* (infantil) e *Minha primeira vez* (crônicas) têm apenas uma edição. Se pensarmos em termos de entrada no mundo acadêmico, meus livros são tema de mais de 70 trabalhos de mestrado e doutorado, no Brasil e no exterior. Se formos analisar em termos de traduções, afora o livro de crônicas, todos estão publicados no exterior (12 países). E os leitores são dos diversos segmentos sociais.

Pensando na realidade cotidiana de um país periférico como o nosso, com graves distorções econômicas, que simplesmente alija uma grande parte da população dos bens culturais em circulação, como você vê a inserção da literatura nessa estrutura social?

LR – Uma pessoa só começa a pensar quando estão resolvidas duas questões primárias e primordiais de subsistência: alimentação e moradia. Ora, a maior parte da população brasileira não tem sequer resolvidos esses problemas, então, imaginar a literatura na vida delas é imaginar o impossível. Mas, infelizmente, a situação é ainda bem pior. Mesmo aquela pequena camada da população que tem dinheiro e acesso à literatura não lê. Os índices de leitura são ridiculamente baixos... O número de bibliotecas públicas é inacreditável... O número de livrarias, *idem*... O Brasil tem altos níveis de analfabetismo funcional – uma a cada três pessoas... A literatura transforma o leitor por meio da empatia. O leitor passa a ter uma visão mais complexa da realidade e, portanto, torna-se consciente do espaço que habita. O problema é exatamente esse: a elite brasileira, que manda e desmanda no país, não tem qualquer interesse que essa imensa massa de mão de obra barata que é o Brasil consuma

algo que a torne autoconsciente. Quer que consumam carros, geladeiras, celulares, televisores, roupas, perfumes... não livros.

Reconhecendo o caráter universal do desenvolvimento da literatura, nossas condições impõem um tratamento estético específico? Ou a literatura passa por cima dessas diferenças?

LR – Sinceramente, não acredito no caráter funcional da literatura. Literatura com finalidade não é literatura, é outra coisa, discurso político, etc., como disse anteriormente. Evidentemente, cada espaço e tempo têm suas próprias demandas. Por exemplo, o romance, como gênero, no meu ponto de vista, é o gênero do capitalismo, por excelência. E por isso ele tem mais ou menos as mesmas características no tempo e no espaço. Mas o capitalismo do século XIX não é o mesmo do século XXI – nem mesmo o capitalismo da França é o mesmo do Brasil... Portanto, as demandas conformam o romance, dependendo de onde e quando ele é produzido. Mas, independentemente disso, é romance... O que vai definir sua transcendência no espaço e no tempo será a capacidade do autor de ressignificar o espaço e o tempo – e é a linguagem que consegue isso, é a verdade do texto que consegue isso, ou, em outras palavras, são as opções estéticas que formalizam isso.

Voltando à questão do leitor, via de regra é um segmento composto pela classe média, com seus hábitos e ideologia próprios. Até onde você vê, a configuração do mundo do trabalho é recebida com interesse ou esse segmento possui outras preocupações? Por outro lado, quais seriam as principais medidas a se tomar para garantir o acesso das classes populares à literatura?

LR – Há leitores e leitores. Os leitores que se interessam por boa literatura não estão preocupados com o “quê” do tema tratado, mas sim com o “como” – é o meu caso próprio. Porque o que importa é se o autor consegue estabelecer com o leitor – de qualquer tempo, de qualquer época, de qualquer classe social – a tão buscada empatia. Agora, com relação às medidas a serem tomadas para garantir o acesso à leitura, a resposta é simples: investimento maciço em educação pública, para proporcionar uma formação de qualidade dos cidadãos brasileiros. O interesse pela literatura viria como consequência natural. O problema é que ninguém está interessado em mudar essa realidade. Passam os governos e continuamos patinando na mediocridade.

Como cidadão, como você vê as condições atuais dos trabalhadores no Brasil em face das transformações políticas e econômicas em curso?

LR – É preciso lembrar que o capitalismo é um sistema econômico autossuficiente, que retira de suas deficiências sua força. Hoje, não se pode mais nem mesmo falar em proletariado – as relações de trabalho baseiam-se em frágeis contratos e em relações absolutamente desfavoráveis aos empregados, o que se convencionou chamar de trabalho precário ou precariado. Infelizmente, este golpe transformou as relações de trabalho, e os trabalhadores não conseguiram refletir sobre isso de forma clara para constituir maneiras de se defender. Os sindicatos e associações classistas não dão conta destas mudanças e nunca os trabalhadores estiveram tão longe da luta solidária... E no Brasil, em particular onde vigora o capitalismo selvagem, ou primitivo, ou seja, o capitalismo em sua fase de acumulação de capital a qualquer custo, a flexibilização das relações do trabalho vão causar um impacto negativo muito mais amplo do que apenas esse desemprego altíssimo com o qual vimos convivendo até agora.

Como escritor, como você avalia a atual crise, cujo epicentro foi o golpe parlamentar-jurídico-midiático de 2016 e seus desdobramentos recentes? Em que medida um evento tão cheio de consequências para o país pode impactar a consciência e a atividade de um artista?

LR – O espaço da literatura é o espaço da liberdade. Quando a liberdade está em xeque, a literatura está em xeque. E passamos por um momento no Brasil em que o estado de direito foi revogado e em que predomina a intolerância, em todos os níveis da sociedade. Devemos estar atentos e batalhar, cada um dentro das suas possibilidades, para que as eleições deste ano não nos tragam mais surpresas desagradáveis – porque o avanço do fundamentalismo cristão é irreversível e se a ele se aliar a extrema-direita representada por Jair Bolsonaro, aí sim o Brasil estará se jogando do abismo...

Para finalizar, na sua opinião, o ofício de escritor se configura como forma de trabalho ou é uma aventura do espírito?

LR – Aventura do espírito? Isso é coisa de quem tem dinheiro suficiente para se dedicar, de maneira integral, à literatura, como forma de diletantismo. Eu vivo da profissão (não do ofício) de escritor há 15 anos e me orgulho muito de poder pagar as minhas contas com o dinheiro auferido desse trabalho.

VARIA



A construção do personagem Sinésio no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, e na minissérie *A Pedra d'o Reino*, de Luiz Fernando Carvalho

The Portrayal of Character Sinésio in Ariano Suassuna's Novel Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta and in Luiz Fernando Carvalho's Miniseries A Pedra d'o Reino

Fernanda Cristina Araújo Batista

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil

fcabatista@hotmail.com

Resumo: Nosso objetivo neste trabalho é analisar a minissérie *A Pedra d'o Reino* (2007), produzida pela Rede Globo em parceria com a Academia de Filmes, e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, em relação à obra literária que lhe deu origem, o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna. A análise diz respeito, principalmente, à construção do personagem Sinésio, primo e sobrinho do narrador-protagonista, que em ambas as obras é uma figura ambígua: considerada messiânica pelo narrador e pela população pobre do sertão da Paraíba, que a comparam ao Rei Dom Sebastião e a Jesus Cristo, e, em contrapartida, vista como impostora e perigosa pela elite do local, a qual acredita que ele, a mando de Luís Carlos Prestes, quer ludibriar o povo a fim de mobilizá-lo para que venha a desencadear a Revolução Comunista. Carvalho concebeu a minissérie como uma homenagem aos oitenta anos de vida de Suassuna e, apesar de ter toda a liberdade para transformar o que considerasse necessário no romance para transpor sua narrativa para o formato minissérie, optou por manter a essência e os aspectos principais do texto fonte, ao também dialogar aberta e ricamente com outros textos e gêneros do discurso.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Luiz Fernando Carvalho; minissérie; *A Pedra do Reino*; Sinésio.

Abstract: The aim of this paper is to compare the miniseries *A Pedra do Reino* (2007), co-produced by Rede Globo and Academia de Filmes and directed by Luiz Fernando Carvalho, and the literary work that originated it, Ariano Suassuna's novel *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). The analysis concerns the portrayal of Sinésio, a character who is the narrator's cousin and nephew and who preserves his ambiguous nature in both pieces, miniseries and book. On the one hand, he is seen as a Messiah by the narrator and the poor people in the backlands of Paraíba, who compare him to Portuguese king Dom Sebastião and to Jesus Christ. On the other hand, he is seen as an impostor by the local elite, who believe that he is trying to get the people to fight for the Communist Revolution on behalf of Luís Carlos Prestes. Carvalho conceived the miniseries as a homage to Suassuna's eightieth birthday and, although being able to change whatever was needed when adapting the novel to the screen, he chose to keep the essence and the most important aspects of the source by, at the same time, making various references to other texts and discourse genres.

Keywords: Ariano Suassuna; Luiz Fernando Carvalho; miniseries; *A Pedra do Reino*; Sinésio.

1 Adaptação, transmutação

As adaptações de textos provindos de outros suportes são bastante comuns, principalmente em datas festivas, tais como em comemoração a aniversários de escritores ou de obras importantes, e ocorrem com frequência no cinema e na televisão desde o surgimento desses meios, tendo sido sempre muito importantes para seu desenvolvimento, principalmente por três motivos pontuais: 1- contribuíram para alimentar a produção quando não havia um número suficiente de profissionais trabalhando especificamente para eles de modo que fossem capazes de produzir obras em quantidade suficiente e preencher toda a grade de programação (como ocorreu com a exibição em larga escala de textos teatrais gravados – o chamado “teleteatro” – nos primeiros anos da televisão brasileira); 2- ajudaram a dar a esses meios, vistos como artes menores quando criados (e, no caso da TV, até hoje), um maior ar de sofisticação por serem capazes de se apropriarem, muitas vezes, de grandes obras já consagradas (especialmente no caso de textos adaptados de literatura, pois, quando se apresenta na televisão uma minissérie adaptada da maior obra de um escritor como Guimarães

Rosa, por exemplo, passa-se ao público a impressão – que pode ou não ser equivocada – de que esse produto será superior aos demais produzidos especificamente para o meio televisivo); 3- levaram até eles públicos fiéis aos meios nos quais os textos originais circularam, como os vídeo games e as HQ's (cujos fãs costumam lotar as salas de cinema para verem seus heróis na grande tela em produções que dão origem a inúmeras sequências).

Para Linda Hutcheon, o prazer de se apreciar uma adaptação está na “mistura de repetição e diferença, de familiaridade e novidade” (2006, p. 114, tradução nossa). No entanto, existem graus variados de adaptação ou “transmutação”, termo proposto por Roman Jakobson. Um texto transmutado pode trazer nos créditos uma das seguintes informações: “adaptado”, “baseado” ou “inspirado” no texto fonte. De qualquer maneira, será necessariamente diferente de um texto de roteiro original, pois acabará sendo inevitavelmente reconhecido pelas suas divergências da obra original, que funcionará como uma “forma-prisão” (JOHNSON, 1982 *apud* BALOGH, 2005, p. 53).

O crítico José Carlos Avellar, em seu ensaio “O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil”, afirma que:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (*apud* PELLEGRINI, 2003, p. 39-40)

Embora se refiram à relação entre literatura e cinema, suas palavras podem ser válidas para o caso das adaptações televisivas. Segundo Ismail Xavier, a interação entre as mídias contribuiu para que

fosse reconhecido o direito do cineasta – e, segundo nosso entender, também do roteirista de TV – a sua interpretação própria do romance ou da peça de teatro a ser adaptada, o que torna admissível a ideia de que eles são livres para “inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (XAVIER, 2003, p. 61). Com isso, segundo Xavier:

A fidelidade ao original deixou de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e roteirista não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (2003, p. 62)

Roteiros adaptados de obras literárias, de peças teatrais, de histórias em quadrinhos, de vídeo games e de relatos históricos somaram 40% da produção cinematográfica do ano de 1997, segundo James Naremore (2000), e têm sido um tipo de produção tão recorrente na indústria cinematográfica que desde 1929 existe uma categoria especial do Oscar para premiar, anualmente, o melhor roteiro adaptado, no caso de esses filmes não concorrerem à categoria geral de melhor filme do ano, como ... *E o vento levou* (1940), *O poderoso chefão* (1973), *A lista de Schindler* (1994), *O senhor dos anéis: o retorno do rei* (2004), entre outros que saíram vitoriosos da disputa.

Em se tratando de produções realizadas ao longo da história da teledramaturgia brasileira, o número é bastante parecido ao menos no que diz respeito às minisséries e às novelas das seis da Rede Globo, maior emissora de TV do país: das 81 minisséries produzidas entre 1982 e 2013, duas foram adaptadas de peças teatrais (*O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna), 18 foram adaptadas de obras literárias como romances e livros de memórias

(como *Anarquistas*, *Graças a Deus*, de Zélia Gattai, *Agosto*, de Rubem Fonseca, e *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado) e 14 foram baseadas ou livremente inspiradas em livros (por exemplo, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, *Riacho doce*, de José Lins do Rego, e *Presença de Anita*, de Mário Donato). Das 82 novelas produzidas para serem veiculadas no horário das 18 horas entre 1971 e 2013, 28 são adaptações ou foram baseadas / inspiradas em peças teatrais, romances e até mesmo radionovelas (*Helena*, de Machado de Assis, *O noviço*, de Martins Pena, *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, entre outras).

Esses números demonstram uma intensa relação entre cinema e televisão com outros meios e artes, principalmente com a literatura, da qual provém a maioria das obras não originais. Por isso, e também pela crescente popularidade dos discursos imagéticos tais como produções televisivas e cinematográficas, que contribuem para que nossa época seja considerada uma “civilização da imagem” (JOLY, 2012, p. 9), este trabalho apresentará uma análise da relação do *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e sua adaptação televisiva, a minissérie *A Pedra d’o Reino*, no que diz respeito à construção do personagem Sinésio. Assim faremos, porque nos parece importante que se conheçam os mecanismos de que se valem os roteiristas e diretores televisivos e cinematográficos para apropriação de outros textos e com que objetivos o fazem.

Segundo Ismail Xavier, a variedade dos métodos e formas de narrar é enorme, e uma das questões mais importantes para o estudo do romance, do cinema e da adaptação é a que trata da “distinção entre narradores que se escondem atrás do seu ofício de narrar e querem dar a impressão de que a história evolui por si mesma como se fosse autônoma, e narradores que são ‘intrusos’” (XAVIER, 2003, p. 69). “O cinema clássico, com suas regras de transparência e ilusionismo, privilegiou o primeiro tipo: a história deve correr sem interferências”, efeito que se denomina “naturalista” por procurar eclipsar os meios de representação e “dirigir o espectador para uma identificação dita direta com o mundo ficcional” (XAVIER, 2003, p. 69-70). Não foi o método utilizado no romance de Ariano Suassuna e tampouco na minissérie produzida por Luiz Fernando Carvalho, obras em cuja análise pretendemos responder

aos questionamentos feitos por Ismail Xavier sobre o problema do *ponto de vista*, para quem este não se reduz ao ângulo a partir do qual se conta a história, pois traz outras implicações:

[...] afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou não se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Faz com que saibamos mais do que as personagens? Ou menos do que elas? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva? (XAVIER, 2003, p. 69)

Ainda, segundo Linda Hutcheon, uma obra pode se dar a conhecer de três diferentes formas: pelo narrar, pelo mostrar e pelo interagir, todas sendo diferentes entre si, a primeira utilizando-se da imaginação, a segunda, através da percepção audiovisual, e a terceira, por meio da participação ativa (2006, p. 22).

Em nosso texto pretendemos responder aos questionamentos apontados por Ismail Xavier e perceber como as diferentes formas de se conhecer uma obra, apresentadas por Linda Hutcheon, podem alterar sua percepção. Buscaremos dar a nossa contribuição para o estudo do romance de Suassuna e da minissérie de Carvalho ao tratarmos da maneira como foi criado o personagem Sinésio, que apresenta características messiânicas e medievais em ambas as produções e remonta a aspectos da cultura portuguesa, trazidos para o Brasil com a colonização e profundamente arraigados na região nordeste, como a imagem de guerreiro e salvador do “donzel”, figura típica das novelas de cavalaria que sobrevive até os dias de hoje nos folhetos de cordel. Examinaremos se a minissérie modificou

o personagem Sinésio dando-lhe mais ou menos espaço na narrativa televisiva do que ele tinha na literária; se atribuiu maior, menor ou igual complexidade à sua identidade quando da realização de narrações de suas ações feitas pela voz do narrador e/ou mostradas pela câmera; quais procedimentos utilizou para recriar Sinésio e se o fez de forma semelhante ou não ao personagem do romance de Suassuna.

2 Por que Sinésio?

Tanto o Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta quanto a minissérie A Pedra d'O Reino são narrados por Quaderna, que também é o protagonista de ambas as histórias. Entretanto, escolhemos analisar Sinésio, considerando que o livro que Quaderna escreve, estando na cadeia, é a respeito dele. Sinésio é tão especial para o narrador-protagonista que este o tem no centro de suas crenças e atitudes, as quais o levaram a ser preso.

Sinésio é ao mesmo tempo primo e sobrinho de Quaderna: é primo porque é filho de Pedro Sebastião Garcia-Barretto, o qual é irmão da mãe de Quaderna, Maria Sulpícia Garcia-Barretto, e é sobrinho porque é filho de sua irmã Joana Quaderna, que se casou com o tio Pedro Sebastião, após a morte de sua primeira esposa.

Ele é denominado de várias formas em ambas as produções: pelo primeiro nome, Sinésio; pelo nome completo Sinésio Garcia-Barretto; pelo nome composto de Sinésio Sebastião; pelo apelido de prinspe ou prinspo, prinspe/prinspo alumioso ou apenas pelo adjetivo alumioso, por ser considerado uma reencarnação do rei Dom Sebastião de Portugal, que viria ao sertão a fim de iniciar uma guerra para restaurar a monarquia e implantar um mundo de igualdade e felicidade para todos; e pela alcunha de Rapaz-do-Cavalo-Branco, por retornar à cidade de Taperoá, após cinco anos desaparecido, montado num cavalo de cor branca, o que também é uma referência a Dom Sebastião, que teria lutado em Alcácer-Quibir sobre um cavalo dessa cor.

Referências a Sinésio são feitas em 215 das 742 páginas do romance e em todos os capítulos da minissérie, em que aparece – direta ou indiretamente – em vinte e sete sequências. Em ambas as obras, contudo, é mostrado ou referido mais vezes a partir da terceira parte (do

terceiro livro do romance e do terceiro capítulo da minissérie). Isso ocorre porque a minissérie manteve praticamente toda a estrutura do romance, modificando pouco a ordem dos eventos e retirando ou acrescentando poucas ações à narrativa romanesca. Com isso, em ambas as produções, no início, Sinésio aparece pouco, o que contribui para a criação de uma aura de mistério acerca de qual teria sido sua atuação nos eventos que desencadearam a prisão de Quaderna, e, aos poucos, vai aparecendo mais e deixando transparecer, ao leitor e ao telespectador, um pouco mais de sua participação na história que nos é contada por seu tio e primo.

Analisaremos apenas algumas das passagens em que Sinésio aparece no romance e na minissérie, porque estaria fora de nossas possibilidades com este trabalho tentar esgotar todas elas. Privilegiamos, assim, aquelas que consideramos principais para a construção do personagem literário e do personagem televisivo: a apresentação de Sinésio e de sua cavalgada no primeiro livro do romance e no primeiro capítulo da minissérie.

3 Apresentação do Rapaz-do-Cavalo-Branco e de sua cavalgada

Tanto no epítome e no livro I do romance quanto no capítulo 1 da minissérie, faz-se a apresentação do personagem Sinésio para o leitor e o telespectador no que diz respeito não só à sua aparência física, mas também às suas relações familiares presentes e passadas, ao seu amor por Heliana Swendson e à sua história de vida. Passaremos a mostrar como é feita essa apresentação na obra literária e na produção televisiva.

A primeira aparição de Sinésio no romance ocorre no epítome. Nele, o personagem é referido como “misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco” e como “o mais moço dos jovens Príncipes”, os quais são os “três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio”. Diz-se, ainda, sobre ele que foi raptado pelos assassinos do pai e sepultado “numa Masmorra onde ele penou durante dois anos” e evoca-se às “Nobres Damas e Senhores” que ouçam o canto espantoso do narrador, o qual abordará “a doida Desventura/ de Sinésio, O Alumioso,/ o Cetro e sua centelha/ na Bandeira aurivermelha/ do meu Sonho perigoso!” (SUASSUNA, 2012, p. 27).

Nessa referência feita ao personagem, percebe-se um tratamento especial dado a ele pelo narrador em detrimento de seus irmãos, pois somente ele aparece ao longo de toda a apresentação da obra, enquanto de Arésio e Silvestre aparecem apenas os nomes. Nota-se, também, a utilização da função poética da linguagem para tratar dele nos versos finais da página, pois indica-se que representou uma figura real (“o Cetro”) e uma luz (“sua centelha” – daí ser chamado de “Alumioso”) de um sonho do narrador, o qual ele está prestes a cantar no romance que se inicia.

No Folheto II do romance, Quaderna descreve Sinésio no momento de sua chegada à Taperoá em 1935:

[...] Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de “aura” que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos “por aqueles que tinham olhos para ver”.

Tinha cerca de vinte e cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel. E tem gente aí pela rua, que, ainda hoje, garante que naquele tempo ele chegava, mesmo, a ser um donzelo. [...]

Via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, Cavalo que, como soubemos depois, tinha o nome legendário de “Tremedal”. Ele o montava, como observou mais tarde o Doutor Samuel, “com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de jovem Príncipe, recém coroado e que, por isso mesmo, ainda está convencido de sua realeza”. Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância, e de seus grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos, espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora que suavizava até certo ponto suas feições e sua natureza – às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática, como depois viemos a notar, principalmente depois dos terríveis acontecimentos da morte de Arésio.

[...] o Rapaz-do-Cavalo-Branco usava um gibão mais artisticamente trabalhado do que os dos outros Cavaleiros. Assemelhava-se aos “gibões de honra e boniteza” que se usam nos desfiles de Cavalhadas e puxadas-de-boi. [...]

O mais notável, porém, é que, atado ao pescoço por uma fechadura de prata, caía por trás das costas do Donzel, de modo a cobrir a garupa do cavalo “Tremedal”, um manto vermelho [...] encimado por uma figura a modo de “timbre”, uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de contra-arminhos de prata e mantendo as mãos cobertas. Era a Dama jovem e sonhosa, de olhos verdes, de cabelos lisos, finos, compridos e castanho-claros que seria, para o Rapaz-do-Cavalo-Branco, “o grande amor de sua vida”. (SUASSUNA, 2012, p. 45-47)

Essa descrição demonstra a intenção do narrador de caracterizar o primo como sendo diferente dos demais cavaleiros que o acompanhavam e de atribuir a ele não apenas maior importância que aos outros, mas principalmente, a transcendência necessária para alguém que viria a desempenhar um papel tão importante quanto o que lhe estava reservado. Para isso, no primeiro parágrafo, Quaderna alude ao texto bíblico referente ao nascimento de Cristo e à chegada dos Reis Magos ao local onde Maria e José guardavam a criança, ao dizer que o primo possuía uma aura que poderia ser vista “por aqueles que tinham olhos para ver”. Isso quer dizer que algumas pessoas não acreditavam nessa suposta aura, e que o narrador atribui esse fato à incapacidade delas de acreditar no que ele acreditava e tentava lhes ensinar.

A seguir, no segundo parágrafo, Quaderna menciona que o primo estava com vinte e cinco anos e era um Donzel. A escolha desse adjetivo revela a maneira como o narrador quer dar a conhecer Sinésio: como um nobre prestes a se tornar um cavaleiro; pois “donzel” era o termo que se utilizava, na Idade Média, para se referir a um nobre jovem que ainda não tinha sido adubado cavaleiro, mas que havia recebido treinamento para isso desde criança. Ele ainda faz um trocadilho com essa palavra ao dizer que, além de donzel, Sinésio era considerado também “donzelo”, que seria o termo masculino da palavra “donzela” com a acepção que lhe é dada na contemporaneidade, isto é, de “moça virgem”. Assim, o

primo, tal como dizia-se de Dom Sebastião em sua época, nunca teria tido relações afetivas e sexuais, apesar de estar numa idade em que a maioria das pessoas já teria tido relacionamentos desse tipo. Essa característica, então, aproxima-o de Dom Sebastião.

No parágrafo seguinte, mais uma vez o narrador aproxima o primo de Dom Sebastião ao mencionar que o cavalo dele tinha o mesmo nome do cavalo do rei português, “Tremedal”, e que, assim como o do monarca, era branco. Esse cavalo era o melhor de todos os que vinham na cavalgada, e seu cavaleiro é visto como um príncipe pelo Doutor Samuel. Sua descrição física é feita de modo a caracterizá-lo com grandeza, devido à sucessão de características consideradas positivas por Quaderna atribuídas a ele: “alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância”. No entanto, Sinésio é descrito como sendo misterioso, ou seja, aliando em si características opostas e que não são de todo perceptíveis ao primeiro contato com ele: possui “grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos” dos quais “espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora que suavizava até certo ponto suas feições e sua natureza – às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática, *como depois viemos a notar*” (grifo nosso).

Nos próximos parágrafos, o narrador descreve a vestimenta de Sinésio, mais uma vez destacando-a da vestimenta dos demais cavaleiros por ser mais bem trabalhada e elegante. O principal acessório, entretanto, é um manto vermelho que ele leva às costas, no qual aparece a imagem de uma moça. Essa imagem parece contradizer a afirmação anterior de que o rapaz seria “donzelo”, mas Samuel adiante defende-o alegando que os cavaleiros levavam consigo a imagem de uma dama a quem serviriam em castidade, ou seja, que seria um ideal pelo qual lutariam em suas batalhas. A presença desse manto, então, aproxima Sinésio dos cavaleiros medievais.

A seguir, no Folheto III, quando Quaderna está narrando o episódio do ataque que o bando de Sinésio sofreu de um grupo de cangaceiros ao chegar à Vila, ele descreve a reação do rapaz e de seus companheiros:

Certos de que já tinham cumprido o objetivo principal da emboscada e matado o rapaz que lhes fora designado, queriam agora era escapar o mais depressa possível, fugindo à luta desigual com toda aquela tropa. [...] Foi a vez de soar o grito do Cigano, ordenando que a tropa de Cavaleiros saísse daquele mato perigoso, que novamente poderia favorecer os Cangaceiros, para emboscadas. A tropa, obedecendo a Praxedes, reuniu-se de novo na estrada, e todos, insensivelmente atraídos pela figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco, fixaram os olhos nele, como a indagar até que ponto ele fora atingido pelos acontecimentos. Ele estava já de pé, segurando as rédeas de “Tremedal” e contemplando, absorto, o corpo do rapaz que morrera em seu lugar. O Doutor, depois de apanhar a importante pasta de documentos, caminhou para lá, puxando seu cavalo pela rédea:

– Venha, vamos embora! – falou ele para o rapaz. – O que passou, passou!

– Ele está morto? – perguntou o rapaz, sempre com expressão meio ausente.

– Está, sim! Mas vamos! – insistiu o Doutor Pedro Gouveia.

[...] O rapaz, sempre olhando o corpo de Colatino, comentou:

– É a primeira vez que vejo a morte!

– É assim mesmo, é a vida! – disse o Doutor, apanhando a bandeira, espanando com o lenço a poeira que a sujara e passando-a a outro, para que assumisse o posto de matinador, de Colatino. E continuou: – Hoje ou amanhã, de tiro ou de doença, de qualquer jeito um dia ele tinha de morrer! Depois, talvez não seja esta a primeira vez que você vê a morte! Talvez você esteja somente esquecido, *por causa de tudo o que passou*, de outras mortes que viu, *antes*. Mas vamos sair logo daqui, que os Cangaceiros podem voltar com mais gente!

[...]

Montaram. O Rapaz-do-Cavalo-Branco também montou. Naquele tempo, as forças da violência e as divindades subterrâneas ainda estavam adormecidas em seu sangue, pois não tinham sido despertadas pelo veneno do nosso convívio. De modo que, sonhoso e absorto, ele ignorava naquele instante quantas cenas e quantas mortes como sua chegada iria causar entre nós, durante os três anos que medearam entre aquela Véspera de Pentecostes de

1935 e a Semana da Paixão deste nosso ano de 1938. Foi também esta cena inicial da “Demanda Novelosa do Reino do Sertão” que terminou batendo com meus costados na Cadeia onde estou preso, à mercê do julgamento de Vossas Excelências.

Naquele dia porém, e mesmo com o aviso dado pela Providência com a morte de Colatino, ainda não estava rompida a descuidosa mas culposa ignorância em que estávamos todos nós que iríamos participar da terrível Desventura do Rapaz-do-Cavalo-Branco. (SUASSUNA, 2012, p. 56-58, grifos do autor)

Nesse excerto, percebe-se que a atenção de todos os homens da cavalgada se volta para Sinésio após o ataque dos cangaceiros, devido a ele ser o centro dela (como já havia sido dito no trecho anterior), o que é um sinal indicativo de sua importância para os outros e é corroborado pelas afirmações do Doutor Pedro Gouveia e de Quaderna que vêm a seguir.

O Doutor, ao ouvir Sinésio dizer que a morte de Colatino foi a primeira que ele viu, responde que talvez o rapaz já vira outras mortes antes daquele momento, mas que talvez esteja esquecido delas por conta de tudo que passou. A palavra “antes” e a frase “por causa de tudo o que passou” aparecem grifadas em *itálico*, o que faz com que tenhamos que ler esse fragmento de maneira especial. Primeiramente, entendemos esses grifos como marcações da entonação com a qual o personagem proferiu essas palavras e, numa segunda leitura, interpretamos que o Doutor dá ênfase a elas para insinuar uma relação entre Sinésio e um passado mais remoto do que ele possa se lembrar, pois diz respeito à história de seus antepassados e mesmo de Dom Sebastião. O que o Doutor pode estar insinuando a Sinésio é que ele, sendo descendente dos líderes dos eventos da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita, já viu – se não com seus próprios olhos, pelo menos pela herança de seu sangue – muitas mortes, ocorridas quando seus antepassados profetizavam a volta do rei português. E se ele for mesmo, como acredita e ensina Quaderna, o próprio Dom Sebastião ressuscitado, também já teria visto inúmeras mortes nas batalhas das quais participou ativamente.

Quaderna também acredita na existência dessas “memórias” e, de certa forma, admite sua “culpa” por trazê-las à tona para o primo e pelas consequências que elas tiveram quando diz que “naquele tempo, as *forças da*

violência e as divindades subterrâneas ainda estavam adormecidas em seu sangue, pois não tinham sido despertadas *pelo veneno do nosso convívio*” e “sonhoso e absorto, ele ignorava naquele instante *quantas cenas e quantas mortes como sua chegada iria causar* entre nós”. Assim, o narrador dá a entender que aquilo que o rapaz havia vindo realizar não deu certo, pois sua história é uma “desventura” na qual muitas pessoas pereceram.

No Folheto IV, ao contar ao Juiz Corregedor sobre a morte do tio e o desaparecimento de Sinésio, no mesmo dia, Quaderna revela o que ele e o povo sertanejo pensavam sobre o rapaz:

Outra coisa misteriosa: no mesmo dia, Sinésio, o filho mais moço de meu Padrinho, desapareceu sem ninguém saber como. Dizia-se que fora raptado, a mando das pessoas que tinham degolado seu Pai, pessoas que odiavam o rapaz porque ele era amado pelo Povo sertanejo, que depositava nele as últimas esperanças de um enigmático Reino, semelhante àquele que meu bisavô criara. Sinésio fora raptado e, segundo se noticiou, morrera também de modo cruel e enigmático, dois anos depois, na Paraíba, o que não impedia o Povo de continuar esperando a volta e o Reino miraculoso dele.

[...]

Como foi que raptaram Sinésio, aquele rapaz alumioso, que concentrava em si as esperanças dos Sertanejos por um Reino de glória, de justiça, de beleza e de grandeza para todos? Bem, não posso avançar nada, porque aí é que está o nó!

[...]

Sim, nobres Senhores e belas Damas: porque eu, Quaderna (Quaderna, O Astrólogo, Quaderna, O Decifrador, como tantas vezes fui chamado); eu, Poeta-guerreiro e soberano de um Reino cujos súditos são, quase todos, cavalarianos, trocadores e ladrões de cavalo, desafio qualquer irônico, estrangeiro ou Brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha; e, depois, a decifrar, antes que eu o faça, o centro enigmático de crime e sangue da minha história, isto é, a degola do meu Padrinho e a “desaparição profética” de seu filho Sinésio, O Alumioso, esperança e bandeira do Reino Sertanejo. (SUASSUNA, 2012, p. 60-62, grifo do autor)

Nesse fragmento, Quaderna conta que o povo sertanejo depositava em Sinésio a esperança de justiça social. Essa esperança, no entanto, não era calcada na possibilidade de luta política real, em que a participação popular poderia obter algumas conquistas nessa direção, mas sim num misticismo que mais uma vez aproxima a imagem de Sinésio à do Rei Dom Sebastião de Portugal, uma vez que o povo cria que ele poderia voltar mesmo após ter sido morto por seus inimigos, e que traria não só justiça, mas também glória, beleza e grandeza para todos ao criar um novo reino, semelhante ao que seu trisavô (bisavô de Quaderna) havia iniciado no século anterior.

Sabendo, pela leitura do parágrafo seguinte, que Quaderna era astrólogo e conhecido como “O Decifrador”, podemos inferir que ele tenha incentivado o povo a pensar dessa maneira e, somando as informações obtidas dele nesse fragmento com as informações reveladas nos parágrafos mostrados aqui anteriormente (pertencentes ao Folheto III, p. 56-58 do romance), tomamos conhecimento de que ele instruiu Sinésio a pensar assim, o que acabou por causar muitas mortes entre os anos de 1935 e 1938 e a prisão do próprio narrador, mas não levou à criação de um novo reino, tampouco à obtenção de glória, justiça, beleza e grandeza para todos.

Dessa forma, podemos concluir que as aparições de Sinésio no livro I do romance servem para criar sua imagem como a de uma figura enigmática, porém sagrada, diferente das demais, por estar colocada acima delas e parecer-se com um cavaleiro medieval e com o Rei Dom Sebastião, mas que, apesar de ser depositário da admiração e da esperança do povo – o qual foi influenciado por seu tio e primo – não obteve êxito naquilo que se esperava que ele fosse capaz de realizar, daí sua história ser chamada pelo narrador de “desventura”.

A aparição de Sinésio entre os 00:03:18 e os 00:04:22 do primeiro capítulo da minissérie é equivalente à sua aparição no epítome do romance, uma vez que o texto deste foi mantido em sua quase totalidade. No entanto, a teatralidade das cenas, isto é, a maneira como o texto verbal se combina com o visual e o sonoro, além de reforçar os sentidos já expressos verbalmente, recriam sentidos que estavam expressos no trecho do texto literário que não foi aproveitado na minissérie e até

mesmo transmite sentidos que não existiam no trecho correspondente do romance, mas sim em pontos mais avançados da narrativa de Suassuna.

Aos 00:03:18 do primeiro capítulo, Quaderna velho, interpretado pelo ator Irandhir Santos, aparece no meio da Vila, em cima de seu palco móvel, e começa a apresentar seu “Romance enigmático de crime e sangue” em tom de voz crescente, solene, semelhante ao de um apresentador de circo ao dizer “Respeitável público!”. Quando diz que trará indicações sobre os três irmãos sertanejos, mantém o tom crescente e traz um sorriso ao rosto ao mencionar Arésio e Silvestre, sendo acompanhado por uma música instrumental rápida, intitulada *Maria Safira*. Ao mencionar Sinésio, contudo, modifica o tom e a expressão facial: sua voz vai se abaixando enquanto pronuncia o nome e seu rosto se torna sério. Além disso, a primeira música agitada é substituída por outra, um pouco mais lenta.

Em seguida, dos 00:04:02 aos 00:04:05, a câmera foca Sinésio, interpretado por Paulo César Ferreira, em primeiríssimo plano observando algo por sobre o ombro direito com uma expressão indecifrável, porque aparenta ser ao mesmo tempo de seriedade, surpresa e introspecção.

A seguir, quando Quaderna fala sobre o rapto de Sinésio, aos 00:04:18, refere-se a ele como “o mais moço dos jovens príncipes” e a imagem que é mostrada na tela é a do rapaz em cima de seu cavalo, focado em ângulo *contra-plongée* contra o Sol, o que intensifica o sentido de grandeza e luminosidade transmitido pelo apelido de “*Prinspo* Alumioso” pelo qual Sinésio é tratado por uma parcela da população da Vila de Taperoá. Ainda, a vestimenta do rapaz, caracterizada principalmente por manto vermelho, bem como por elmo, colete e mangas de metal, assim como a cruz que aparece próxima a ele no enquadramento dado, antecipam o sentido de que, para Quaderna, o primo é um verdadeiro cavaleiro medieval que viveu no sertão nos “dias atuais”, os quais, na diegese, correspondem às primeiras décadas do século XX.

A luz incidindo diretamente sobre sua cabeça remete à aura que o narrador do romance afirmava haver em torno da figura de Sinésio e dialoga com a imagem de Cristo tal como ela é representada em diversas pinturas, inclusive de Giotto, e mesmo no cinema, como podemos ver na cena do batismo de Cristo no filme *Jesus* de Roger Young, de 1999.

Logo em seguida, aos 00:04:21, Quaderna menciona que Sinésio ficou “enterrado” numa masmorra onde “penou” durante anos após a morte do pai e a imagem que se mostra nesse momento é a do rapaz deitado num ambiente escuro, sem camisa, com os cabelos e a barba desgrenhados, aparentemente desmaiado devido a maus tratos recebidos de seus raptos. Essa imagem opõe-se à anterior, construída de modo a demonstrar a grandeza de Sinésio, e contribui para a criação de sentido de que a volta dele ocorreu após um período de reclusão e cumprimento de uma “pena”, da qual ele saiu não só revigorado, mas ressuscitado. Nesse sentido, sua imagem assemelha-se à figura messiânica do Rei Dom Sebastião de Portugal, cujo mito dá conta de que ele reaparecerá após expurgar seus pecados, e, mais uma vez, à do próprio Jesus Cristo ao passar pela morte decorrente da crucificação e ressuscitar após três dias. Os braços abertos de Sinésio também dialogam com imagens de pinturas e de cinema/televisão, do Cristo morto após ser retirado da cruz, como na tela *The Entombment* (1602-1603), de Caravaggio, e na minissérie *Jesus de Nazaré* (1977), de Franco Zeffirelli.

Mais adiante, dos 00:09:42 aos 00:10:06, Quaderna está em seu palco e descreve Sinésio poeticamente enquanto o rapaz é filmado em primeiríssimo plano e em ângulo *contra-plongée*: “Sinésio, cavaleiro puro do alto, vento fino do céu, incauto peregrino no mundo, o cerca uma áurea que só o fogo da poesia pode descrever”. A fala de Quaderna aqui remete à fala dele presente no fragmento entre as páginas 45 e 47 do romance, que engrandece o primo, e a imagem em primeiríssimo plano e em ângulo *contra-plongée*, por sua vez, corrobora a criação desse efeito de sentido de engrandecimento do personagem.

A seguir, dos 00:10:07 aos 00:10:56, vê-se Sinésio com o olhar inquieto, frente a cantadeiras que declamam:

Dizem que uma Sombra escura
com duas Pontas na testa,
por onde o Donzel caminha,
ao lado, se manifesta.
O Doutor, vela de sebo,
sinal dos Magos errôneos,
Lume lúgubre da Morte,
lampadário do Demônio.

Esse poema está presente nas páginas 47 e 48 do romance, o qual é atribuído por Quaderna ao cordelista Amador Santelmo em *Vida, Aventuras e Morte de Lampião e Maria*.

4 Sinésios

O autor da obra televisiva, Luiz Fernando Carvalho, contou muitos dos episódios presentes nos folhetos de Ariano Suassuna de modo mais conciso, bem como omitiu várias citações de escritores e de obras literárias, históricas, sociológicas etc., feitas no romance, a fim de tornar possível a reconstrução da narrativa em um formato tão curto quanto uma minissérie, e também porque não seria necessário manter todas essas citações, uma vez que com a inserção de apenas algumas delas seria possível recriar os sentidos visados.

Contudo, no trecho analisado e com relação a Sinésio, a minissérie construiu, à sua maneira, os mesmos sentidos do romance e, com isso, atingiu o objetivo da equipe ao produzir a adaptação: homenagear Ariano Suassuna por seus oitenta anos, completados em 16 de junho de 2007. Assim, como no romance, Sinésio é misterioso e tem uma aura que nos remete àquela dos cavaleiros medievais e de Dom Sebastião, devido à narração de Quaderna, ou seja, as palavras que o narrador utiliza para descrevê-lo, na minissérie, faz com que ele também aparente ser misterioso, assemelhando-se a um cavaleiro medieval, e nos faz crer que é possível que já tenha morrido e ressuscitado, devido às palavras do narrador, mas principalmente devido às cenas mostradas: às expressões faciais do ator que interpreta o personagem, ao figurino escolhido para ele e à intertextualidade na forma de retratá-lo, que o faz parecer-se com Jesus Cristo tal qual geralmente é representado nas artes, como pintura, cinema e televisão.

Entretanto, podemos dizer que a direção e produção reverenciaram a obra suassuniana, não por terem-na adaptado de modo a reconstruir muitos dos sentidos de forma consensual – ou seja, por terem sido “fieis” –, mas por terem produzido a minissérie com cuidado: não subestimando o telespectador com uma simplificação da linguagem, empregando toda a mão de obra da região onde se passa a narrativa – o que vai ao encontro do posicionamento ideológico de Ariano Suassuna e do Movimento

Armorial – e saindo do padrão óbvio empregado na maioria das produções televisivas, ao recorrer a fontes ricas com as quais dialoga para construir desde as cores e formas dos cenários, do figurino e da maquiagem, até as técnicas de preparação dos atores, de filmagem e de narração.

Referências

A PEDRA D'O REINO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 2007.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

CARAVAGGIO, M. M. da. *The Entombment*. 1602-03. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm. Pinacoteca, Vaticano. Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

HUTCHEON, L.; O'FLYNN, S. *A theory of adaptation*. USA/Canada: Routledge, 2006.

JESUS DE NAZARÉ. Direção: Franco Zeffirelli. Itália/Reino Unido: ITC/RAI, 1977.

JESUS. Direção: Roger Young. Estados Unidos: CBS Television, 1999.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. 14. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

PELLEGRINI, T. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

SUASSUNA, A. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Recebido em: 18 de junho de 2017.

Aprovado em: 18 de outubro de 2017.



Machado de Assis, retratista

Machado de Assis, portraitist

Victor da Rosa

Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil

PNPD/Capes

victordarosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo, busca-se analisar alguns aspectos da ficção de Machado de Assis a partir da noção de pose, que é sugerida pelas discussões em torno da fotografia no século XIX: “salão de poses” era o nome que se dava aos estúdios fotográficos que surgiram logo após a invenção do daguerreotipo, em 1839. Para isso, o artigo parte de um debate de certa crítica machadiana em torno de outro gênero da fotografia e da arte, a paisagem, assim como da conclusão de Silvio Romero segundo a qual Machado seria um “mau retratista”, procurando mostrar os valores em questão nessas análises. Finalmente, o artigo discute a maneira como o autor privilegia em sua literatura a investigação do salão e da “sociabilidade”, expressão tomada de empréstimo da obra de Georg Simmel, assim como do coquetismo e das formas da aparência, a partir da análise de personagens como o Conselheiro Aires e contos como “Teoria do Medalhão”.

Palavras-chave: Machado de Assis; pose; retrato; fotografia.

Abstract: This paper intends to analyze some aspects of Machado de Assis’ fiction drawing on the notion of pose, which was suggested by the discussions on Photography in the 19th century: “poses hall” was the name given to the photographic studios that emerged right after the invention of the daguerreotype, in 1839. The paper discusses Machado’s critique on landscape, a genre of Photography and Art, as well as Silvio Romero’s conclusion that Machado was a “bad portraitist”, highlighting the value of such analyses. Finally, we try to show how the author privileged the investigation of the hall and the “sociability”, as defined by Georg Simmel, as well as coquetismo [“coquetry”] and other forms of appearance. We also attempt to analyze these aspects

from the point of view of characters including Conselheiro Aires and short stories such as “Teoria do Medalhão” [“Theory of the Medallion”].

Keywords: Machado de Assis; pose; portrait; photography.

1 Salão de poses

A partir de 1839, com a invenção do daguerreotipo, “câmera capaz de reproduzir formas com uma precisão quase matemática”, começam a aparecer também os estúdios fotográficos, que ficaram conhecidos como “salão de poses”. O anúncio da invenção foi feito em Paris; poucas semanas depois, a notícia chegou com grande impacto no Rio de Janeiro, por meio do *Jornal do Commercio*; e em janeiro de 1840, pelas mãos do abade francês Louis Compte, as três primeiras imagens foram registradas em território brasileiro, a pátria do sol – três vistas da região central da Corte. O interesse imediato de dom Pedro II, que tinha 14 anos quando adquiriu o primeiro daguerreotipo em março daquele mesmo ano de 1840, tornou-se então uma espécie de marco zero na história da fotografia brasileira. Por coincidência, 1839 foi também o ano do nascimento de Machado de Assis.¹

Por um lado, a expressão “salão de poses” carrega em si certa redundância. Afinal o salão é ele próprio o lugar da pose, e a ficção de Machado dá testemunhos variados disso. Seus principais cenários são os interiores, como os salões ou a sala de visitas, embora, muitas vezes, também as ruas funcionam como salões, mas não tanto a paisagem ou a natureza, mais caras à ficção naturalista, o que gerou críticas de um intelectual como Gilberto Freyre, que por conta desse critério entende que José de Alencar é o maior escritor brasileiro do século XIX (FREYRE,

¹ O crítico alemão Thomas Strater, que vem se dedicando por meio de pequenos ensaios a alguns estudos pioneiros sobre a fotografia em Machado de Assis, foi o primeiro a notar que o número do capítulo “A fotografia”, de *Dom Casmurro*, faz alusão, em sua forma romana, CXXXIX, ao ano do anúncio da técnica do daguerreotipo, justamente 1839, que é também o mesmo ano do nascimento de Machado, relação que indica, no mínimo, a presença do fotográfico no romance (STRATER, 2010, p. 228).

1951). Na verdade, tal diagnóstico existe desde a censura de Silvio Romero, que definiu Machado como um escritor “sem força imaginativa”, já que em sua literatura “as descrições falham, faltando completamente a paisagem” (ROMERO, 1897, p. 82).² Mário de Andrade, na célebre conferência de 1939, reforçou tal hipótese afirmando que “Machado não ‘sentiu’ o Rio de Janeiro” (ANDRADE, 2008, p. 49). Para Freyre, por sua vez, lembrando uma expressão de Coelho Neto, a casa machadiana é “sem quintal”, e isso porque Machado optou por “fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas cores vivas” (FREYRE, 1951, p. 7-8). Para o crítico, Machado ignora “o arvoredado mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de cor”, e por isso em seus livros não haveria “Nada de paisagem, nada de cor, nada de árvore, nada de sol” (FREYRE, 1951, p. 8).

O diagnóstico de Freyre, apesar de equivocado, apresenta certo interesse pelo que não diz: Machado, em sua ficção, vai privilegiar outro gênero da história da arte, o retrato. Como argumenta o antropólogo, com desgosto, o interior da casa será seu principal cenário, e não se trata de qualquer casa, mas da “casa grande”, o “sobrado geralmente nobre”, ou seja, o cenário digno de ser retratado, preparado para tal. Ao tratar dos personagens de Machado, Freyre chega a afirmar que o autor quase sempre foi “um retratista de homens e mulheres nobres dentro de casas ou cenários igualmente nobres”, e sobre os espaços afirma:

² A conclusão de Silvio Romero é que Machado não passa de um “mau retratista”. Embora a expressão seja de Alfredo Bosi (1994, p. 120), Romero classifica a escrita de Machado por meio de um estilo que “não se distingue pelo colorido” (ROMERO, 1897, p. 82). A falta de colorido talvez seja a crítica mais recorrente, e isso com algumas variantes: ao argumentar, por exemplo, que o escritor não possui “nem graça, nem força – as duas asas do lirismo”, o crítico explica o motivo do “descolorido de seus quadros, a fraqueza de suas cenas” (1897, p. 21). Depois, ao comentar um poema do livro *Americanas*, diz que também o poeta é “fraco, incolor, insípido, quando escreve em verso” (1897, p. 24). Ao reconhecer existir certo colorido em algumas descrições, visto que em Machado predominam as “sensações da visão”, diz ainda que “o colorido é sem brilho, o desenho anguloso e desigual”, o que aliás seria responsável pela falta de “reproduções realistas do mundo” (1897, p. 34), o que para Romero, naturalmente, era uma falha.

Dentro de casa, aristocratizado em personagens de que ele é quase sempre eminência cinzenta, para não dizer parda, ficticiamente afidalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lunetas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império, é que ele [Machado] se defende da memória de ter nascido mulato e quase um mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque. (FREYRE, 1951, p. 8)

A ausência da natureza na ficção machadiana não é consenso entre a crítica, e nesse aspecto o ensaio de Roger Bastide, “Machado de Assis, paisagista”, publicado originalmente em 1940, antes das críticas de Freyre, talvez em resposta a Mário de Andrade, tornou-se marcante. Bastide escreve seu ensaio como uma forma de “protesto contra os críticos literários que negam essa qualidade” na escrita de Machado, no caso a qualidade de paisagista. Daí pergunta: “Não é a regra, mesmo entre os mais intransigentes admiradores de Machado, reconhecer-lhe na obra essa lacuna, a falta de descrições, a ausência do Brasil tropical?” E lembrando de umas confissões de Aires: “Não confessou ele mesmo essa limitação da sua arte quando fez um herói de um de seus romances, porta-voz dos seus próprios sentimentos, dizer: ‘nem marinha nem paisagem, não soube de nada...’, ou ainda: ‘eu não sei descrever nem pintar’?” (BASTIDE, 2008, p. 32). Apesar disso, o crítico reputa Machado como

[...] um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualifiquei, se me for permitido usar uma expressão ‘mallarmeana’, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência (BASTIDE, 2008, p. 34).

Para Bastide, o mal-entendido nasce porque Machado não se dedicou ao registro naturalista da paisagem, e sim, conforme explica, à escrita de uma paisagem mais colada à “carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances” (BASTIDE, 2008, p. 41).

Por um lado, Machado foge do exotismo tão característico dos registros feitos então, imprimindo a seu nativismo não “o feito duro e patético da batalha interior”, mas buscando dar à paisagem um “aspecto

mais natural, mais espontâneo”, e isso por meio de descrições rápidas, “traços ligeiros”. Em suma, na ficção machadiana a paisagem seria descrita através de um “olho *habitado*” (BASTIDE, 2008, p. 38). Daí uma paisagem meio dissimulada, como pano de fundo, escondida por detrás dos homens, mas também dinâmica, *subjativa*. Mais recentemente, o crítico norte-americano Paul Dixon, em *O chocalho de Brás Cubas*, leitura feita em chave fenomenológica, discutiu a presença da natureza na ficção de Machado em perspectiva semelhante. Para Dixon, que concentra sua análise nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a natureza só aparece no romance por meio de relações comparativas com os personagens, ou por relações intersubjetivas, já que “a natureza é quase um personagem, ou uma série de personagens, que participa reciprocamente com os humanos numa complexa rede intersubjetiva” (DIXON, 2009, p. 75).³

De modo semelhante, Bastide explica a “presença ausente” dessa paisagem por meio da ideia de uma “transposição dos elementos”, cujo procedimento consiste em “revestir os indivíduos das cores e nuances da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas das personagens” (BASTIDE, 2008, p. 40). O que Dixon chama de “paradigma totalmente diferente”, o crítico francês trata como “renovação na arte da paisagem”. Os exemplos, diz Bastide, são fartos na obra de Machado: “Para me ater a *Quincas Borba*, Rubião não diz que traz sua terra natal ‘em si mesmo’, e Sofia, para ver melhor o mar, não fecha os olhos, porque ele batia-lhe no pulso e as vagas lhe arrebetavam no

³ Dessa maneira, “os animais ou outros seres vivos se personificam”, como é o caso de “gaviões fofoqueiros”, um “hipopótamo que fala”, uma “borboleta com um ar escarninho”; também “objetos sem vida se animam”, a exemplo do sol, que “recua”, e da vaga marítima, que “abre o ventre”; e finalmente há inúmeros momentos em que os seres humanos se fazem animais, plantas e outros elementos da paisagem, sobretudo o protagonista, que começa se transformando em “pedra, e lodo, e coisa nenhuma”, e depois em um inseto, para ser “esmagado entre as unhas dos séculos”, ou uma planta, “cuja vida se deriva de terra e estrume”, e ainda “um corcel rijo e veloz”. Para o crítico, na medida em que o romance posiciona o homem “no meio de um vasto sistema, humano e não humano, de interpelações e influências”, o que está exposto é um “paradigma totalmente diferente, no que diz respeito à referência aos elementos do mundo não humano”, justamente pelo fato da paisagem não ser descrita segundo uma “tendência objetiva” (DIXON, 2009, p. 60).

coração?”. No caso de *Dom Casmurro*, “o mar banha [o romance] nas suas ondas salgadas, verdes e turvas”, pois não está apenas nos olhos de Capitu, mas também na “vingança ainda ignorada”, já que Escobar morre afogado. Lembrando-se de um estudo de Eugênio d’Ors sobre Cézanne, o crítico argumenta que Machado, ao fazer seus personagens se misturarem com a paisagem da cidade, suprimindo o intervalo que separa um e outro, estaria de certo modo associando retrato e paisagem, o que nos daria outros elementos para pensar certa diluição do retrato por meio da presença da paisagem. Conclui Bastide: “sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro”, Machado faz o “milagre de tornar a natureza mais presente do que se pintasse em longas páginas” (BASTIDE, 2008, p. 42).

Aceitando ou não a hipótese de que o escritor foi também um paisagista, parece evidente que a cena de sua ficção se desenrola nos interiores, tanto da sala de visitas quanto do salão, com suas formas próprias de sociabilidade, jogos e etiquetas – o que faz dos interiores espaços influentes, inclusive em relação ao funcionamento da própria ficção machadiana. É Georg Simmel quem oferece elementos para ajudar a entender a maneira como os interiores, no final do século XIX, criam uma nova forma de vida, um “estilo de vida”, conforme a sua expressão. Para o sociólogo, que será lido depois por Benjamin, para quem, por sua vez, o salão é um “camarote no teatro do mundo” (*apud* WAIZBORT, 2000, p. 403), o interior está ligado a uma cultura do adorno, da “vida como obra de arte total”, por reunir decoração, arquitetura, moda, além da própria cultura da conversa. (WAIZBORT, 2000, p. 391). O interior passa a ser então um espaço essencialmente subjetivo, conforme escreve Benjamin sobre a obra de Henry van de Velde, arquiteto Art Nouveau que revolucionou os espaços interiores, fazendo da casa um espaço da “expressão da personalidade”, espaço que deve ser então comparado à arte, à medida que “o ornamento é nessa casa o mesmo que a assinatura na pintura” (*apud* WAIZBORT, 2000, p. 403).⁴ Por um lado, como argumenta

⁴ Na obra de Machado, os exemplos de descrições de interiores são fartos, como é o caso de “Linha reta e linha curva”, quando Tito, o protagonista, espera uma de suas pretendentes na sala de visitas, e o narrador faz as seguintes observações: “Na sala em que Tito foi recebido não estava ninguém. Ele teve portanto tempo de sobra para

Simmel, o habitante do interior é o solitário, cujos exemplos na ficção de Machado não faltam: Aires, Bentinho, Jacobina etc. Por outro, os espaços interiores privilegiam a convivência entre pequenos grupos. Em termos de forma literária, teremos o monólogo interior, mas também o diálogo, dois registros explorados por Machado. Em nenhum deles a “cultura objetiva”, para usar outra expressão de Simmel, é capaz de penetrar.

Nesse contexto, o salão tem interesse particular, já que ele “provê um tipo muito próprio e adequado de relações sociais” (WAIZBORT, 2000, p. 441). A ligação entre o salão e a sociabilidade é intrínseca, inclusive etimologicamente: a sociabilidade diz respeito a um novo paradigma de convivência, cujo cenário é o próprio salão. Ao definir sociabilidade como “a forma de jogo da socialização”, Waizbort define também uma de suas características: o salão consiste em uma sociabilidade que tem como fim a própria conversação, e essa definição pode ser vista também como uma espécie de *estilização da liberdade mediante a etiqueta*. O meio da sociabilidade é a conversa; mas a conversa, diz Waizbort, usada de modo a criar uma “publicidade específica” (WAIZBORT, 2000, p. 441). A este respeito, em afinidade com o pensamento de Simmel, Bastide já havia assinalado a mesma característica na ficção de Machado:

[...] a sociedade urbana cria forçosamente uma arte de diálogo e de análise psicológica; diálogo, por causa da importância preponderante que assumem os salões e as conversas, galantes ou de negócios; análise psicológica, porque esta é uma conversa que continua depois da outra (...) (BASTIDE, 2008, p. 35).⁵

examiná-la à vontade. Era uma sala pequena, mas mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano de Erard, tudo disposto e arranjado com vida./ Tito gastou o primeiro quarto de hora no exame da sala e dos objetos que a enchiam. Esse exame devia influir muito no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, dir-te-ei quem és” (ASSIS, 2008, p. 113).

⁵ Ao tratar de Balzac, Franco Moretti também argumenta que a cidade aparece em seu romance “apenas e inevitavelmente como cenário”. Isso porque, diz o crítico, a grande novidade da vida urbana “não consiste em ter lançado o povo às ruas, mas em tê-lo varrido e trancado nos escritórios e casas”, ou seja, “em ter inventado a dimensão privado”, e não “intensificado a dimensão pública” (MORETTI, 2007, p. 152).

2 “A arte de agradar a toda a gente”

Talvez seja Conselheiro Aires, pela arte da conversação e pela maneira específica como lida com o próprio discurso, o personagem que melhor encarna o estilo de vida do salão. Inclusive quando Bastide afirma que a análise psicológica é como uma “conversa que continua depois da outra”, vemos a experiência disso na escrita de Aires, afinal temos a oportunidade, em dois níveis, de vê-lo pensando e “falando”. Mesmo pensando, ou escrevendo seu *Memorial*, era como se Aires “falasse alto, à mesa ou na sala de alguém”, em “um processo de crítica mansa e delicada, tão convencida em aparência, que algum ouvinte, à cata de ideias, acabava por lhe apanhar uma ou duas”, conforme se lê no próprio *Esau e Jacó* (ASSIS, 2008, p. 1126). O que importa é a *aparência* da ideia – e “se a razão não aceita esta imaginação” da aparência, basta “consultar pessoas que a aceitem, e crer nelas”, diz, em outro momento, o narrador, que ainda define opinião como “um velho óleo incorruptível” (ASSIS, 2008, p. 1128). Ex-ministro, nomeado pelo próprio Imperador como Conselheiro, Aires possui tanto o “tédio à controvérsia” quanto o “horror à multidão” que caracterizam o personagem de salão, além de “todo o repertório da vida elegante”, e é por isso que os gêmeos, quando vão ao Catete almoçar com o Conselheiro, solicitam “anedotas políticas de outro tempo, descrição de festas, notícias de sociedade” (ASSIS, 2008, p. 1130).

As formas do discurso de Aires, assim como seu título de Conselheiro, estão ligadas a uma arte bastante específica: a “arte que Deus lhe dera de agradar a toda a gente”, como diz Flora a seu respeito (ASSIS, 2008, p. 1134). Natividade também faz seu próprio retrato de Aires, ao dizer que pensa em “um homem moderado, um homem de sociedade, hábil, fino, cauteloso, inteligente, instruído...”, e o personagem interrompe: “Eu, em suma?”, e ainda acrescenta: “é o meu retrato em pessoa” (ASSIS, 2008, p. 1124). Já no capítulo “Esse Aires”, dessa vez um autorretrato, temos notícia de que seu “sorriso [era] aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo era tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo”, assim como temos notícia também de seu coração, sempre “disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ASSIS, 2008, p. 1092). Em visita ao casal Santos, ao se deparar com “pessoas de fora

e da família” que dividiam opiniões sobre a cabocla do Castelo, Aires procura uma *opinião média* que contente a ambos os lados, linguagem que poderia ser comparada à pílula, diz o narrador, já que “se não sarava, não morria” (ASSIS, 2008, p. 1093). Em suma, a linguagem de Aires, além de moeda, já que está inserida em um mercado de trocas, é também uma moda, afinal é possível trocar de roupa sem trocar de pele. No romance, não apenas a linguagem da conversação é tematizada, mas também seu vínculo com o espaço, por exemplo, quando Aires opta, entre a presença das mulheres no salão e a dos homens no jogo, pela primeira: “Lá se foram ao vultarete, enquanto Aires ficava no salão, a ouvir a um canto as damas”, diz o narrador (ASSIS, 2008, p. 1098).

Quanto a isso, a maior ironia de *Esau e Jacó* está nas últimas páginas do romance, no capítulo “Troca de opiniões”, quando Pedro e Paulo, antes ferrenhos defensores dos regimes opostos, agora *trocaram de lugares*, o que nos faz pensar que a política também não é outra coisa senão uma moda, visto que as adesões a ela são inconstantes, passageiras. O tema da volubilidade, embora não de modo tão marcante quanto nessa cena, é colocado em diversos momentos do romance. Logo no início, Santos promete a Natividade, e inclusive jura por “Deus Nosso Senhor!”, não falar com ninguém sobre a ida da mulher à cabocla, mas apesar de acreditar “na santidade do juramento” e de resistir durante uma jogatina e uma ida ao teatro, acabou mudando de ideia (ASSIS, 2008, p. 1091). Já em uma cena em que Flora comenta sobre o calor, Paulo concorda, “achou que sim, que estava quente”, mas “acharia que estava frio, se ela se queixasse de frio”, emenda o narrador (ASSIS, 2008, p. 1167). Ou seja, o tema da volubilidade a todo tempo nos lembrando que a aparência, como diz o próprio Aires, “era mui diversa do coração” (ASSIS, 2008, p. 1161).

No caso do desfecho, a mudança de opinião dos gêmeos influi sobre a conclusão que o leitor fará do romance, que ganha em farsa o que vai perdendo em realismo. Com a instauração da República, “Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regime republicano, objeto de tantas desavenças”, como o leitor sabe bem (ASSIS, 2008, p. 1217). As explicações que o capítulo enumera, no entanto, não passam de um punhado de eufemismos, à medida que procuram amenizar aquilo

que o próprio Aires, no início da narrativa, durante o capítulo “Quando tiverem barbas”, havia dito sobre as posturas dos gêmeos: “Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra” (ASSIS, 2008, p. 1105). A comparação com a moda, talvez um tanto involuntária, é sugerida pelo próprio Conselheiro, embora ele diga que a comparação não é boa, mas o tempo, contrariando a modéstia do personagem, mostrou que a comparação é boa sim.

Na obra de Simmel, a noção de sociabilidade possui diversas consequências que podem ser cruzadas com tais aspectos da ficção machadiana. A primeira delas, como também acontece com a noção de dinheiro, é que a conversa de salão é “despojada de conteúdos” e de “interesses”, sendo assim pura forma de mediação, ou seja, a sociabilidade, como a roupa e o dinheiro, é um signo que gira no vazio. O personagem de Aires, por isso, funciona como a própria mediação, figura que transporta discursos, mas sem neles intervir diretamente. Por isso a conversação era encarada por Simmel também como um jogo, já que sua finalidade consiste no movimento, e não tem outro objetivo senão este. “Enfatizar o jogo e o caráter de jogo da sociabilidade é o modo que Simmel encontra para compreendê-la enquanto *dinâmica de relações*”, diz Waizbort, que recorre dessa vez a Gadamer, mas continua pensando em Simmel, quando diz que “o jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar vivo (...)”, e por isso a função do jogo é que “no final esteja não um algo qualquer, mas aquele movimento de jogo definido e determinado” (WAIZBORT, 2000, p. 452). Na ficção de Machado, os personagens não jogam apenas o vultarete, mas jogam também com a sociedade e com a política.

Por conta de seu aspecto autônomo e autorreflexivo, a sociabilidade consiste também em uma “autorregulação em relação ao outro”, que seria um modo de definir a própria noção de pose. No caso de Aires, ele sabe perfeitamente a diferença entre prazer e imposição, ou seja, entre desejo e demanda, e por isso, quando Flora lhe convida pra ir até São Clemente,

ele responde “Com o maior prazer”, mas logo emenda: “Entenda-se que não. Não era com prazer maior nem menor. Era imposição de sociedade” (ASSIS, 2008, p. 1144). Por este aspecto, já que a sociabilidade torna a arte e o jogo duas noções análogas, ela possui afinidade com o teatro, pois o salão é também “um lugar onde os indivíduos atuam” (WAIZBORT, 2000, p 456). Em suma, tanto a sociabilidade quanto o teatro são artes das relações; em ambas, o jogo depende da presença do outro: “A coqueteria, enquanto arte de se aproximar e de se afastar, de prometer e insinuar, dar e negar, só se realiza quando os protagonistas jogam um com o outro. Nisto se percebe bem como o jogo é ‘jogar com’: são relações”, argumenta Waizbort (2000, p. 457). Já para Simmel a sociabilidade cria um espaço não exatamente espontâneo, e sim uma realidade própria, que o sociólogo trata como um “mundo sociológico ideal”, enquanto Waizbort chega a falar sobre uma espécie de “paraíso artificial”, e é por isso que a sociabilidade só pode ser realizada no interior dos salões. O retrato, nesse sentido, e, portanto, o salão de poses, poderia ser pensado como a tradução da sociabilidade em imagem, o equivalente à coqueteria, já que também se trata de um espaço (imagético) onde as noções de pose e de atuação criam uma espécie de “mundo artificial”.

Uma série de outros personagens machadianos está sempre fazendo poses. Tito, o personagem de “Linha reta e linha curva”, se comporta com “sangue-frio” e possui uma rudeza “antes estudada que natural” (ASSIS, 2008, p. 113). Por isso Emília, a viúva que será sua futura esposa, em carta a ele, pede que “tire a máscara”, pois assim ela também se explicará – ou seja, deve tirar a dela também. Diogo, rival de Tito, em conversa entre ambos, diz que “as mulheres, e sobretudo aquela, nem sempre dizem o que sentem”, e por isso também pede sua franqueza: “Sabe o que eu quero? É que seja franco” (ASSIS, 2008, p. 117). Tratando como “verdades puras” o que logo em seguida saberemos que não são, o conto esconde certas informações e sugere outras, com o intuito de confundir o leitor – na fórmula de Francisco Foot-Hardman, o conto “sugere a seus leitores de fins do Império a separação radical de eficiência técnica e espírito criativo, persuasão e verdade” (HARDMAN, 2005, p. 110). Embora a trama seja finalizada por meio de chave romântica e a verdade prevaleça, Machado já dava sinais, com este conto ainda do

começo de sua obra, de entender a intrínseca associação entre formas de existência e de aparência.

No caso das personagens femininas machadianas, elas também são conhecidas por sua “arte de dissimular”. É comum entre os narradores machadianos, por exemplo, se referir à idade que elas *representam* ter, e não a que elas realmente têm. Em “A parasita azul”, a esposa do tenente-coronel Veiga “representava ter quarenta e cinco anos, mas estava assaz conservada” (ASSIS, 2008, p. 156); em “As bodas de Luís Duarte”, as duas filhas do casal Lemos também se comportam como “atrizes”: “Uma representava ter vinte anos, outra dezessete” (ASSIS, 2008, p. 176). São também as personagens femininas que, na maioria das vezes, vivem “com os olhos na opinião” (ASSIS, 2008, p. 339) e na “atenção pública” (ASSIS, 2008, p. 157), possuem “a vocação da vida exterior” (ASSIS, 2008, p. 435) e bebem, “a tragos demorados, o leite da admiração pública” (ASSIS, 2008, p. 436), conforme expressões de diferentes textos, e, portanto, não podem agir naturalmente, de acordo com a espontaneidade que muitas vezes prometem.

3 Poses e posições

A noção de pose é central em toda história da fotografia. No século XIX, os manuais concordavam que os itens mais importantes na produção de um retrato eram a pose e a iluminação, mesmo porque o restante se aprendia em “uma tarde”, lendo um bom manual. Um dos mais prestigiados manuais do século, o de Alexandre Ken, orientava ao fotógrafo que fizesse o possível para tirar “o ar de sofrimento” do rosto do modelo, procurando dar ao seu semblante “uma expressão de calma e felicidade” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 58-70). A pose era encarada como “a mais importante de todas as operações fotográficas”, e era preciso mesmo que o fotógrafo tivesse um cuidado especial para que o modelo ficasse à vontade diante da câmera, já que os períodos de pose, muitas vezes, podiam ser comparados a verdadeiras “sessões de tortura” ou mesmo a uma “operação cirúrgica”, conforme sugere Barthes em *A câmara clara* (BARTHES, 1984, p. 27). Já Benjamin viu no tempo de duração da pose um dos aspectos mais fascinantes dos primórdios da fotografia:

Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. Observe-se o casaco de Schelling, na foto que dele se preservou. Com toda certeza, esse casaco se tornou tão imortal quanto o filósofo: as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário não são menos valiosas que as rugas no seu rosto (BENJAMIN, 1994, p. 96).

O tempo de exposição da pose, que foi diminuindo com o desenvolvimento técnico das câmeras, podia chegar a vinte minutos com os primeiros daguerreótipos, às vezes com o cliente embaixo de sol. Para Maria Inez Turazzi, que segue Barthes na ideia de que a pose funda a natureza da fotografia, não se trata apenas de um detalhe técnico, e sim de um dado sociológico: “(...) o tempo de exposição é também o tempo necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo” (TURAZZI, 1995, p. 14). A historiadora argumenta que a pose torna-se uma espécie de “suplício consentido”, preparação de bastidor e finalmente uma exigência social. E é justamente por meio da imobilidade, qualidade fundamental da pose, que o fotógrafo irá moldar as características de seu modelo, alterá-la conforme seus interesses, esculpi-la a seu modo.

Embora os manuais concordassem com a definição de que a pose é uma “postura estudada e artificial”, costumava ser consenso também que a boa pose, apesar de artificial, devia ter naturalidade, “ausência de artifício”. E é por isso que muitos fotógrafos, como é o caso de Disdéri, passaram a fotografar o cliente de corpo inteiro e não mais apenas seu rosto, pois assim seria possível cercá-lo de “artifícios teatrais que definem seu status, numa paródia da autorrepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo” (FABRIS, 2008, p. 21). Em suma, a pose é um dos principais assuntos nos manuais técnicos do século XIX, assunto que ganha mais atenção do que a própria técnica. A respeito da pose, existe todo um conjunto

de normas e indicações com as quais o fotógrafo deve lidar, se adequar e seguir, sempre buscando orientar seus modelos para que mantenham, rigorosamente, um aspecto natural, sob pena de não ser tomado como um bom retratista.

Ora, ao ler a ficção machadiana a partir dos pressupostos da pose e da invenção da fotografia, há toda uma relação que se estabelece entre a pose e formas de discurso que são descoladas de seu referente. Guy Debord, em seu clássico *A sociedade do espetáculo*, argumenta que o espetáculo, na esfera do discurso, se manifesta justamente através do “monólogo elogioso”, em que o “mentiroso mente a si próprio” (DEBORD, 1997, p. 18). Na ficção de Machado, por sua vez, nos deparamos com o “orador de sobremesa”, personagem típico que aparece em diversos textos, e sobre quem é possível delinear algumas características. Em “As bodas de Luís Duarte”, por exemplo, o tenente Porfírio é apresentado dessa maneira, já que possui “o entorno, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister”, “e comparado com um boneco não havia grande diferença” (ASSIS, 2008, p. 182). Ou seja, o orador de sobremesa é um autômato, e ficamos sabendo que os aplausos não atrapalham seu discurso, porque já “sabia o discurso de cor” – e de acordo com vários dos ouvintes, após umas frases empoladas, ficamos sabendo também que o tenente “fala muito bem!”, pois “parece um dicionário!” (ASSIS, 2008, p. 185).

O termo retorna na célebre “Teoria do Medalhão”, conto que, embora seja identificado como um “diálogo”, na prática funciona como monólogo, e que apresenta este personagem, o Medalhão, que na verdade é o mesmo “orador de sobremesa” do conto anterior, em versão talvez mais completa, afinal ser Medalhão é um “ofício” e, às vezes, até uma “carreira” (ASSIS, 2008, p. 270-271). Além dos discursos de sobremesa, sabemos agora da existência de outros dois tipos de discurso: o de felicitação e o de agradecimento. Para chegar a ser Medalhão, é preciso dominar uma série de regras, que no conto são passadas de pai para filho, como se fosse uma herança. O pai recomenda que, depois de “pôr cuidado nas ideias que houveres de nutrir”, sendo que o “melhor será não as ter absolutamente”; de “expende francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou

calar das botas novas”; de praticar o “voltarete, o dominó, o whist” e o bilhar, “porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco compartilham as opiniões do mesmo taco”; de passear nas ruas, “com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de ideias”; em suma, depois de todas estas recomendações, que são ditadas com a experiência de um Medalhão formado, o filho deve aprender a usar o discurso, uma lição à parte. Nesse caso, o medalhão deve ser “simples, túbio, apoucado” e, caso queira “adornar o estilo”, o bom é priorizar “sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres”, pois as “frases feitas, as locuções convencionais e as fórmulas consagradas” já estão “consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública” (ASSIS, 2008, p. 272).

A figura que organiza o discurso do Medalhão de carreira será o adjetivo, “a alma do idioma, sua porção idealista e metafísica”, ao contrário do substantivo, que é “a realidade nua e crua”, e na verdade o próprio Medalhão deve ser “o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e suculento dos relatórios” (ASSIS, 2008, p. 274). Roland Barthes, em *O neutro*, ao tratar do adjetivo, nos diz que se trata de “uma mercadoria”. Barthes argumenta que o valor mercadológico de um objeto é decidido, em muitos setores, “em função dos adjetivos que lhe são apostos” (BARTHES, 2003, p. 118). Quer dizer, além de manter a linguagem no “cansaço do paradigma”, na medida em que “se cola a um substantivo, a um ser, ele ‘gruda’ no ser”, de acordo com as expressões do próprio Barthes, o adjetivo seria outra maneira de manifestação do dinheiro na linguagem, e não apenas isso. No conto de Machado, ele também refaz o vínculo entre o discurso do medalhão e sua imagem, afinal qualquer adjetivo apõe um complemento no sujeito, quer dizer, uma “imagem imobilizada”, encerrando o sujeito assim “numa espécie de morte” (BARTHES, 2003, p. 112). Eis uma última definição machadiana de pose.

Referências

ANDRADE, M. Machado de Assis (1939). In: ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1. p. 45-48.

ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1.

BARTHES, R. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. In: ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1. p. 34-45.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. Raimundo Faoro leitor de Machado. In: _____. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIXON, P. *O chocalho de Brás Cubas*: uma leitura das *Memórias póstumas*. São Paulo: Nankin / EdUSP, 2009.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 2008.

FREYRE, G. José de Alencar: renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 8 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

HARDMAN, F. F. *Trem-fantasma*: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KOUTSOUKOS, S. S. M. *Negros no estúdio fotográfico*: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade*: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ROMERO, S. *Machado de Assis*: estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

SIMMEL, G. *El individuo y la libertad*: ensayos de crítica de la cultura. Traducción y prólogo de Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

STRÄTER, T. Olhares fotográficos cruzando-se n'“O espelho”: Machado de Assis e Guimarães Rosa. In: FANTINI, M. (Org.). *Machado e Rosa*: leituras críticas. São Paulo: Cotia / Ateliê Editorial, 2010.

TURAZZI, M. I. *Poses e trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Curso de Pós-graduação em Sociologia da USP/ Editora 34, 2000.

Recebido em: 24 de julho de 2017.

Aprovado em: 30 de outubro de 2017.



Nacionalismo e cosmopolitismo nas *Americanas*, de Machado de Assis¹

Nationalism and cosmopolitanism in Americanas, by Machado de Assis

José Américo Miranda²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo/ Brasil

bmaj@uol.com.br

Resumo: O terceiro livro de poesias de Machado de Assis, *Americanas*, sempre foi considerado pelos críticos uma adesão tardia do poeta ao indianismo romântico. A qualidade insuperável do livro, entretanto, exige que se o reexamine com mais cuidado. Este artigo procura compreender o contexto e o campo de forças em que a obra surgiu. Entre 1870 e 1875, após críticas severas à ausência de sinais da nacionalidade em seu segundo livro de poesias, *Falenas*, Machado de Assis dedicou-se a composição dos poemas que apareceram em *Americanas*. O resultado da incursão nesse campo é um entendimento insuspeitado antes do esforço interpretativo realizado aqui, neste artigo.

Palavras-chave: Poesia brasileira; nacionalismo literário; Machado de Assis.

¹ Este artigo é parte de um texto mais extenso, preparado por ocasião do Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP), em 2010/2011. O texto foi agora reformulado, no âmbito da pesquisa que venho desenvolvendo com bolsa do CNPq e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), para publicação.

² Pesquisador DCR (Desenvolvimento Científico Regional) do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Abstract: Machado de Assis' third poetry book, *Americanas*, has always been considered by critics as a late adherence of the poet to Romantic Indianism. The unique quality of the book, however, demands that it be re-examined more carefully. This article seeks to understand the context and field of forces in which the piece of writing emerged. Between 1870 and 1875, Machado de Assis devoted himself to the composition of the poems that appeared in *Americanas*, as a result of severe criticism against the absence of signs of nationality in his second book of poetry, *Falenas*. The analysis points to an understanding of Machado's poetry that has not been found elsewhere.

Keywords: Brazilian poetry; literary nationalism; Machado de Assis.

Americanas (1875), terceiro livro de poesias de Machado de Assis, representa um paradoxo, cujo sentido nunca foi de todo compreendido. Estudiosos da obra machadiana – ainda os poucos que levaram em consideração a sua poesia – não lhe atribuem grande importância.

Lúcia Miguel Pereira o tomou por “traição”, pois, segundo ela, o que fez de Machado de Assis um poeta foi seu “desejo secreto de expansão”; em suas palavras, o poeta “só foi grande na poesia íntima, confidencial”. Para ela, ele “foi poeta porque sofreu, mas nunca conheceu o verdadeiro estado de graça poético” (PEREIRA, 1988, p. 126 e p. 127). E em *Americanas* nada havia de pessoal, de íntimo, de confessional. Consequentemente, nenhuma poesia que pudesse interessar a quem quer que seja.

Manuel Bandeira, que reconheceu nos poemas dos livros *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870) “certa elegância nova no cuidado da forma, tanto na linguagem como na metrificação e nas rimas”, julgou que o apuro formal era ainda maior em *Americanas*, livro em que entendeu haver uma “tentativa de revivescência do indianismo” (BANDEIRA, 1997, p. 406-407).

Wilton Cardoso, utilizando as mesmas concepções, aproximadamente o mesmo quadro de referências, julgou que o livro foi uma “episódica aventura”, em que o poeta “pagou o seu tributo ao indianismo do tempo, e onde dificilmente poderiam ocorrer expansões subjetivas” (CARDOSO, 1958, p. 20). Para a perspectiva adotada pelo professor Wilton Cardoso, só *Crisálidas* e a primeira parte de *Falenas* tinham interesse. Segundo ele, *Americanas*, “com ser obra singular na

bibliografia machadiana, representa a concessão do autor a uma temática da moda sob cuja sombra se despersonalizou” (CARDOSO, 1958, p. 67).

Mais recentemente, Cláudio Murilo Leal, retomando o interesse pela obra do poeta, em seguida ao descaso, que cita, de Wilton Cardoso, reagiu, reafirmando a singularidade da obra: “Mas não deixa de ser intrigante o caso de um poeta, que sempre evitou o pitoresco e o exótico, ter-se aventurado na retomada de uma já esgotada vertente indianista” (LEAL, 2008, p. 120).

José Luís Jobim, em estudo também relativamente recente, levando em conta que o “horizonte de leitura do público de então ainda mantinha vivo como referência familiar o Indianismo”, afirmou: “As *Americanas* são um legítimo descendente do Indianismo, esta vertente do Romantismo que até hoje é vista como exemplo destacado do nacionalismo romântico no Brasil” (JOBIM, 2008, p. 119 e p. 115).

Miriã Xavier Benício, por sua vez, introduz uma diferença na interpretação do livro, embora a diferença por ela apontada seja de natureza ideológica:

São textos de valor poético inquestionável (excetue-se a esse comentário o poema *Os Semeadores*), muitos revestidos de uma severa crítica ao processo de desculturalização do indígena, cujo universo de sofrimentos e conflitos, em consequência da intervenção do homem branco, o poeta denuncia, sem se deixar seduzir pelas asas da imaginação idealizadora romântica. (BENÍCIO, 2007, p. 101)

A exceção de “Os semeadores”, canto de elogio aos feitos jesuíticos no século XVI, só pode justificar-se por antijesuitismo idiossincrásico, por visão anacrônica da matéria poética; o poema é um reconhecimento de que o Brasil do tempo de Machado de Assis (e do nosso) resultou da ação colonizadora, que, nos primeiros tempos, não fossem os jesuítas, implicaria o extermínio total (e não a aculturação de parte deles) dos primitivos habitantes da América. Veja-se a estrofe inicial:

Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
O doce fruto e a flor,
Acaso esqueceréis os ásperos e amargos
Tempos do sementeiro? (ASSIS, 1976, p. 412)

O poema não é desprovido de qualidades: formalmente não apresenta senões; é composto por seis quadras em versos alexandrinos alternados com hexassílabos, cada um rimando com o de seu mesmo metro, segundo o esquema AbAb. Há, nele, versos de excelente qualidade, como este – “Ó Paulos do sertão! Que dia e que batalha!” (ASSIS, 1976, p. 413) –, que hoje se pode qualificar de “retórico”, mas a poética do tempo o admitia sem restrições; e não pode o nosso tempo desrespeitar outros tempos. O mesmo poeta que compôs esse verso escreveria sobre Castro Alves, no ensaio “A nova geração”, que apareceu na *Revista Brasileira*, quatro anos depois de publicado o livro *Americanas*: “Distinguia-o certa pompa, às vezes excessiva, certo intumescimento de ideia e de frase, um grande arrojo de metáforas, coisas todas que nunca jamais poderiam constituir virtudes de uma escola; por isso mesmo é que o movimento [a escola hugoísta] acabou” (ASSIS, 2008, p. 1262).

Vale a pena lembrar, no que diz respeito à poesia sobre jesuítas, que o crítico Machado de Assis, ao avaliar a obra de Fagundes Varela, depois da morte do poeta, em 20 de agosto de 1875, e depois de ter ouvido “um canto do ‘Evangelho nas selvas’”, afirmou que essa obra “será certamente a obra capital de Varela; virá colocar-se entre outros filhos da mesma família, o ‘Uruguai’ e ‘Os Timbiras’, entre os ‘Tamoios’ e o ‘Caramuru’” (ASSIS, 2008, p. 1217). Vale a pena lembrar, também, que, em *Ocidentais*, retornam os jesuítas, através da figura de “José de Anchieta” (ASSIS, 1976, p. 478-479).

Avaliando *Americanas*, por ocasião do lançamento das *Poesias completas*, escreveu José Veríssimo, com muita justiça: “... o seu modo [de Machado de Assis] de considerá-los [os temas indianistas] é outro que o daqueles [Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar], de puro artista desinteressado” (VERÍSSIMO, 1977, p. 56).

Machado de Assis tinha visão clara da “fatalidade histórica” no encontro entre europeus e “tribos indígenas”, que resultou no desaparecimento delas “da região que por tanto tempo fora sua” (ASSIS,

2008, p. 1204-1205).³ Não é, portanto, protesto nem denúncia “A visão de Jaciúca”, poema de *Americanas*, mas visão poética dessa fatalidade – numa perspectiva, aliás, que Gonçalves Dias já criara em “O canto do Piaga”. Confrontem-se algumas passagens dos dois autores:

Lívido e curvado,
Içaíba a meus olhos aparece.
Vi-o qual era antes da fria morte;
Só a expressão do rosto lhe mudara;
Enérgicas não tinha, mas serenas
As feições. ‘Vem comigo!’ Assim me fala
O extinto bravo; e, súbito estreitando
Ao peito o corpo do saudoso amigo,
Juntos voamos à região das nuvens.
‘Olha!’ disse Içaíba, e o braço alonga
Para a terra. Ó guerreiros! largo espaço
Era presa de alheio senhorio.
Fitei os olhos mais; e pouco a pouco,
Como enche o rio e todo o campo alaga,
Umas gentes estranhas se estendiam
De sertão em serão. Presas do fogo
As matas vi, abrigo do guerreiro,
E ao torvo incêndio e às invasões da morte
Vi as tribos fugir, ceder a custo,
Com lágrimas alguns, todos com sangue,
A virgem terra ao bárbaro inimigo.
Mau vento os trouxe de remota praia
Aqueles homens novos, jamais vistos
De guerreiro ancião, a quem não coube
Sequer a glória de morrer contente
E todo reviver na ousada prole.
Era o termos da vida que chegara
Ao povo de Tupã!
[...]

II
Por que dormes, ó Piaga divino?
Começou-me a visão a falar,
Por que dormes? O sacro instrumento
De per si já começa a vibrar.
[...]

III
Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
– Brenha espessa de vário cipó –
Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais, mas com folhas; é só!
[...]

Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

³ As expressões entre aspas foram utilizadas, para referência a esses acontecimentos históricos, por Machado de Assis, em “Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de nacionalidade”.

Ao dissipar-se a nuvem de meus olhos
Achei-me junto do vizinho rio,
Reclinado como antes, e defronte
A pálida figura de Içaíba.
‘– Torna à taba, me disse o extinto moço;
‘Luas e luas volverão no espalho
‘Antes da morte, mas a morte é certa,
‘E terrível será. Nação bem outra,
‘Sobre as ruínas da valente raça
‘Virá sentar-se, e brilhará na terra
‘Gloriosa e rica. Uma chorada lágrima,
‘Talvez, talvez, no meio de triunfos
‘Há de ser a tardia, escassa paga
‘Da morte nossa.

(ASSIS, 1976, p. 402-406)

[...]

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se,
Vendo os vossos quão poucos serão
(DIAS, 1944, p. 28-31)

Miriã Xavier Benício atribui à poesia de Machado de Assis “severa crítica” à ação colonizadora e civilizadora dos europeus, assim como um papel de “denúncia” da opressão dos indígenas pelo homem branco. Para ela, os textos de *Americanas* têm “motivos aparentes”, e é preciso reler a poesia machadiana “para além do valor estético” (BENÍCIO, 2007, p. 137). Tal afirmativa vai de encontro à ideia machadiana, que será examinada aqui, de que o Brasil necessitava de uma grande literatura, sobretudo de literatura desinteressada, artística por excelência.

Como se pode verificar nos trechos transcritos de “A visão de Jaciúca” e de “O canto do Piaga”, a visão machadiana, embora possa ser uma “tardia, escassa paga / Da morte nossa”, não desconhece a “nação bem outra”, que “brilhará na terra / Gloriosa e rica”, ao passo que o poema de Gonçalves Dias permanece atrelado ao ponto de vista da raça extinta. Há, evidentemente, mais “realismo”, e certa confiança no futuro, em Machado de Assis.

Em todos os casos em que a poesia de *Americanas* foi levada em conta por estudiosos, com a exceção de Miriã Xavier Benício, os intérpretes do poeta julgaram que o livro foi “adesão”, para muitos “adesão tardia”, ao indianismo – adesão, por consequência, ao nacionalismo literário, que, como veremos, assumiu formas diferentes no período

romântico e na época em que o poeta escreveu e publicou *Americanas*. Poesia interessada, portanto – segundo a visão da crítica tradicional.

Compreender o processo pelo qual o escritor se debruçou sobre esses temas e conciliou tal atitude com seu pensamento crítico e sua poética é um desafio – a obra não pode, simplesmente, ser tomada à letra, como “indianista”; não pode, tampouco, ser encarada como tomada de posição ideológica perante a história.

O contexto de elaboração da obra, as reflexões críticas do poeta, sua militância no processo de criação de uma literatura nacional – que sua época, como ele próprio, considerava em processo de formação – tudo isso há de ser levado em conta numa apreciação mais justa do valor e do significado desse livro aparentemente inusitado.

Os primeiros livros de Machado de Assis, especialmente os de poesia, *Crisálidas* e *Falenas*, foram recebidos de maneira positiva pela crítica, embora com certa reserva no tocante a um aspecto especial, que, ao que tudo indica, acabou na reação de que as *Americanas* são o resultado. Esse aspecto especial era a liberdade do poeta – que já vinha assinalada na “Conversação preliminar” – sob o título de “O poeta e o livro” –, de Caetano Filgueiras, que o autor incluiu em *Crisálidas*. “Sua musa [é] a liberdade” – proclamou ele (FILGUEIRAS, 1864, p. 13).

Amaral Tavares, ao resenhar *Crisálidas* no *Diário do Rio de Janeiro* de 16 de novembro de 1864, tocando no assunto, lembrou-se das crônicas que Machado de Assis escrevia naquele tempo e naquele jornal sob o título de “Ao acaso”:

Mas, por que razão há de o poeta deixar entrever a figura do folhetinista leviano que doudeja *ao acaso* por entre as anedotas e os acontecimentos, as notícias e as facécias, os sorrisos e as lágrimas, tocando apenas em cada um, sem se demorar em nenhum, esquecendo na linha seguinte o que escrevera na anterior? (TAVARES, 1864, p. 1, grifo do autor.)

Não deixa de haver uma ponta de reprovação nas observações de outro crítico, M. A. Major, publicadas em resenha na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, em 1º de novembro de 1864. Segundo ele, “a originalidade é o dote principal das *Crisálidas*”, e “a musa de

Machado de Assis é livre” (MAJOR, 1864, p. 210 e p. 211). Pôr a atenção na originalidade, ideia que anda casada à de liberdade, pode ser uma avaliação positiva, mas alude, paradoxalmente, a certa restrição entendida como vital para a literatura nacional e cobrada ao poeta por outros críticos – principalmente depois da confirmação dessas características (originalidade e liberdade) em *Falenas*. A restrição era feita ao pouco apego, ou mesmo apego nenhum, da musa machadiana às questões nacionais: “É pois a musa de Machado de Assis uma deusa – grega e romana, francesa e polaca, europeia e americana, é cosmopolita enfim. Não tem nacionalidade, à força de ser nacional em todo o mundo.” – escreveu o crítico (MAJOR, 1864, p. 211).

Apesar de certo grau de insatisfação com o resultado dos esforços do poeta, a crítica o reclamava para o panteão da poesia nacional. F. T. Leitão, na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, em junho de 1866, encerrava com estas palavras seu artigo, datado de outubro de 1864, sobre o primeiro livro de poesias do autor:

Machado de Assis pode ir muito além do que foi, pode possuir um lugar mais distinto do que aquele que ocupa entre os nossos verdadeiros poetas. Animado a seguir por esse trilho, e a conquistar o posto a que tem jus, cumpre-lhe, é de rigoroso dever, empregar seus incontestados recursos no empenho de concorrer para firmar-se mais solidamente, entre nós, o pedestal glorioso em o qual se deve colocar o emblema significativo da poesia nacional. (LEITÃO, 1866, p. 384)

O próprio Machado de Assis, em abril de 1858, no artigo intitulado “O passado, o presente e o futuro da Literatura”, que fez publicar em *A Marmota*, revelava-se pregoeiro da literatura nacional; Jean-Michel Massa afirmou, com razão, que, este ensaio, que chamou de “meditação”, “para definir a orientação e as opções da literatura brasileira, subentendia uma tomada de consciência nacionalista” (MASSA, 1971, p. 200). Nele, Machado de Assis deplorou a condição colonial, viu na poesia do passado “um caráter essencialmente europeu”, lamentou, concordando com Almeida Garrett, que Gonzaga, “um dos mais líricos poetas da língua portuguesa”, pintasse cenas da Arcádia, “em vez de dar uma cor

local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional” (ASSIS, 2008, p. 1003).

Naquele tempo, em que Machado de Assis se iniciava na crítica e na reflexão literárias, o esforço de nacionalização da literatura brasileira por seus contemporâneos era uma evidência. Gonçalves de Magalhães publicara poucos anos antes (em 1856) a *Confederação dos tamoios*, e José de Alencar vinha de publicar *O guarani* (1857). No ensaio já citado, entretanto, o futuro autor de *Dom Casmurro* não via no indianismo uma saída – embora reconhecesse que o precursor Basílio da Gama, pelo menos, fizera algo, “se não puramente nacional, ao menos nada europeu”:

Não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (ASSIS, 2008, p. 1003, grifos do autor.)

O jovem escritor de 1858 começava a reflexão que desenvolveria mais tarde, incorporando nela todo o aprendizado da década de 1860, e que desembocaria, em 1873, no hoje celebrado artigo “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, e, em 1875, nas *Americanas*. Essas duas são obras irmãs.

Foi duradoura e crescente a admiração de Machado de Assis por Basílio da Gama, sobre quem, no ensaio “A nova geração”, que publicou na *Revista Brasileira*, em 1879, escreveu:

Bem diversa [da obra de Gonzaga] é a obra capital de Basílio da Gama. Não lhe falta, também a ele, nem sensibilidade, nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possui mais harmoniosa e pura. (ASSIS, 2008, p. 1263)

Como se vê, ele aproxima os mesmos dois poetas, sempre em proveito de Basílio da Gama. Outro aspecto da reflexão machadiana sobre a literatura brasileira, que se prolonga no tempo, é a compreensão de que o processo histórico-literário é lento, que a autonomia intelectual e artística não é coisa que se alcance de um só golpe. No artigo de 1858, ele tinha

escrito: “É mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos do Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado.” (ASSIS, 2008, p. 1004); no de 1873, repetiu: “Esta outra independência [a da literatura] não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 2008, p. 1203).

Jean-Michel Massa observou que no ensaio de 1858, “em que já se encontra a maioria dos pensamentos com que ele assentou o imponente edifício de sua reflexão crítica”, Machado de Assis não abordou “diretamente, os problemas estéticos da literatura” (MASSA, 1971, p. 201-202). No artigo de 1873, contudo, além de ajustar sua posição em relação à temática indianista, aparece, em conexão com ela, a questão estética e o reconhecimento de que ela, a temática indianista, fornecia uma espécie de espinha dorsal à literatura brasileira, pelo estabelecimento, já reconhecível naquela época, de uma tradição interna.

Quanto a seu reposicionamento em relação à questão indianista, escreveu Machado de Assis, mais ponderadamente do que antes:

Houve depois [do desenvolvimento da literatura indianista] uma espécie de reação. Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, – e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, – o que parece um erro. (ASSIS, 2008, p. 1204)

Embora continuasse reconhecendo que “a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum”, e que não podia vir daí “os títulos da nossa personalidade literária”, Machado de Assis passou a admiti-lo no quadro da literatura brasileira. Entretanto, segundo a nova perspectiva, a importância literária não residia no elemento inspirador, mas na qualidade estética do produto ou da criação: “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (ASSIS, 2008, p. 1204).

Outro fator que aumentava a importância da literatura indianista era a sua ligação com o presente (estamos em 1873). Os autores citados por ele são, principalmente, os que adotaram a temática indianista. Machado de Assis iniciou assim o seu ensaio:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há como negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem desse universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. (ASSIS, 2008, p. 1203)

Esse “instinto de nacionalidade”, esforço por “vestir-se com as cores do país”, esse “geral desejo de criar uma literatura mais independente” tinha sua contraparte na seguinte constatação: a literatura brasileira é “literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.” (ASSIS, 2008, p. 1204). A literatura se constituía aos poucos, mas já dispunha de uma tradição própria, tradição em que a literatura indianista ocupava lugar de destaque. O crítico, porém, apontava outras fontes: a “vida brasileira”, a “natureza americana”, “os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo” (ASSIS, 2008, p. 1205).

Outro ponto que passou por revisão, na interpretação de Machado de Assis, foi a situação dos poetas que não se alinharam com a mencionada tradição. A condenação de poetas como Gonzaga, por exemplo, por não terem se desligado dos “preceitos do tempo”, por terem representado cajados e pastoras em seus poemas, foi relativizada: “nisto [nesta condenação] há mais erro que acerto” (ASSIS, 2008, p. 1203). No ensaio de 1858, Machado de Assis endossara essa condenação, sem que lhe passasse pela mente outra possível perspectiva. A reflexão machadiana,

no entanto, avançou, e alcançou, assim, o princípio apregoado por Santiago Nunes Ribeiro, no ensaio “Nacionalidade da literatura brasileira”, publicado na *Minerva Brasiliense*, em 1843: o de que “não é lícito exigir de um século aquilo que ele não pode dar” (RIBEIRO, 1980, p. 51). O critério estético, o valor da poesia de Gonzaga, passou a prevalecer. E quanto aos temas nacionais, o crítico de 1873 foi claro: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 2008, p. 1205). Não se pode negar que na crítica machadiana, em estudo tão multifacetado, existam matizes dialéticos.

Em “O ideal do crítico”, artigo de 1865, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, no desejo de “uma grande literatura” para o Brasil, Machado de Assis já sobrepunha o critério estético de avaliação das obras a quaisquer outros: “as leis poéticas, – tão confundidas hoje, e tão caprichosas, – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções” (ASSIS, 2008, p. 1104). A estética, o universalismo da obra analisada e do critério de análise, parecia justificar a atuação do crítico (Machado de Assis) quando criador.

Quando, em 1870, Machado de Assis publicou *Falenas*, o cerco em torno dele como que se fechou. Era hábito da crítica – nem o próprio Machado de Assis, como crítico, escapara dele – adotar, como critério de julgamento das obras que apareciam, o valor que elas assumiam ou o lugar que passavam a ocupar na composição do quadro da literatura nacional.

Em sua atividade de crítico, antes de 1873, e mesmo depois, Machado de Assis frequentemente lançava mão desse critério, avaliando a posição e o significado das obras que julgava no quadro geral da literatura brasileira. A contribuição de cada obra analisada era quase sempre assinalada pelo crítico, e, quando a obra não era de todo satisfatória, especialmente no caso de autores jovens, manifestava, ainda assim, a esperança de mais importantes contribuições desses autores no futuro.

Ao resenhar *Flores e frutos*, de Bruno Seabra, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 30 de junho de 1862, depois de apontar as qualidades que via na obra, sem deixar de mencionar, como era seu costume, alguns

senões, escreveu ele, a caminho do encerramento do texto: “Reservas à parte, as *Flores e Frutos* do Sr. B. Seabra revelam um talento que se não deve perder e que o poeta deve às musas pátrias” (ASSIS, 2008, p. 1052). Em matéria dedicada à obra *A Constituinte perante a história*, de Homem de Melo, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, de 24 de agosto de 1863, queixou-se do fato de não ter literatura para comentar:

Olho em torno de mim e não vejo mais na arena aquela plêiade ardente que vinha todas as semanas, ao rés-do-chão, entrar nas justas literárias. Uns, levou-os a morte, outros prendem-se a cuidados mais sérios, alguns enfim foram-se para as justas políticas, e o folhetim, o garrido, o ameno, o viçoso folhetim perdeu os seus amigos e os seus leitores. (ASSIS, 2008, p. 1058)

Sobre o romance *Culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo, que execrou, escreveu ele, no mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, em 16 de janeiro de 1866:

O *Culto do dever* é um mau livro, como a *Nebulosa* é um belo poema. Esta será a linguagem dos amigos do poeta, a linguagem dos que amam deveras as boas obras, e almejam antes de tudo, o progresso da literatura nacional.

[...]

Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia, – meio único de fazer com que uma obra de imaginação, zombando do açoite do tempo, chegue inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade. (ASSIS, 2008, p. 1111)

Os “toques delicados e originais da poesia”, que conduzem uma obra à posteridade, é o que hoje chamaríamos de valor estético ou qualidade artística.

De José de Alencar, a propósito de *Iracema*, obra a que chamou de “poema”, afirmou, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de janeiro de 1866, que “obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana” e que “entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana

não estava completamente achada”. E, ao encerrar o estudo elogioso da obra, expressou seu desejo e sua esperança: “Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe, O Guarani, Diva, Luciôla*, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final” (ASSIS, 2008, 1112 e p. 1116).

Uma semana depois de ocupar-se de *Iracema*, a 30 de janeiro de 1866, no mesmo jornal, dedicou-se o crítico às *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, que morrera em 1855, e terminou com estas palavras o artigo: “Quis Deus que ele morresse na flor dos anos, legando à nossa pátria a memória de um talento tão robusto quanto infeliz” (ASSIS, 2008, p. 1120). Mais uma semana, e, a 6 de fevereiro de 1866, referindo-se aos *Cantos e fantasias*, de Fagundes Varela, incluindo no raciocínio o prefaciador da obra, registrou:

Nisto [nos aplausos e animações aos talentos jovens] o Sr. Ferreira de Meneses, autor do prefácio que acompanha os *Cantos e Fantasias*, é um órgão fiel do pensamento de todos; e saudando esta reunião, no mesmo livro, de dois nomes prestimosos, de dois moços de talento, saudamos ao mesmo tempo o progresso da academia e o futuro das letras brasileiras. (ASSIS, 2008, p. 1121)

Ainda sem leitura da obra toda, pois o livro, impresso em Berlim, não chegara ao Rio de Janeiro, conhecendo apenas os cantos divulgados na imprensa periódica, mais promessa de análise do que análise propriamente dita, entusiasmou-se o crítico com o *Colombo*, de Araújo Porto-Alegre, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 5 de junho de 1866: “O assunto de *Colombo* devia ser tratado por um americano; folgamos de ver que esse americano é filho deste país. Não é somente o seu nome que fica ligado a uma ideia grandiosa, mas também o nome brasileiro” (ASSIS, 2008, p. 1158).

Os olhos do crítico estão sempre voltados para o futuro, a esperança de uma literatura é seu alimento. Quando se volta para o passado, é para reconhecer isto, que deixou no “Instinto de Nacionalidade”: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e

outros é que se enriquece o pecúlio comum” (ASSIS, 2008, p. 1211). E mais isto, que nos ficou em “A nova geração”, de 1879:

A nova geração chasqueia às vezes do romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. (ASSIS, 2008, p. 1259)

Muitas vezes sentiu o poeta que tinha de arcar sozinho com o projeto de uma literatura nacional. Muito sacrificou ele por esse ideal. Na “Advertência” que redigiu para “O Almada”, longo poema heróico-cômico que compunha por volta de 1875 e deixou praticamente inédito (exceto por uns poucos trechos a que deu publicidade), Machado de Assis justificou sua composição, inspirado, diga-se, em assunto tirado de nossa história do período colonial, pela “ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio nesse gênero difícil” (ASSIS, 2008, p.783).

De acordo com esse raciocínio, pode-se vislumbrar um sentido novo no fato de ele – reconhecendo que os romances dedicados “à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns [do que os de costumes]” (ASSIS, 2008, p. 1207) entre nós – ter-se dedicado justamente a essa espécie romanesca. E ainda, no tocante ao conto, “esse gênero difícil” – verificando que, na literatura brasileira, “tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras” (ASSIS, 2008, p. 1207) –, levou ele à perfeição, com esforço paciente, essa forma literária.

Quando publicou *Falenas*, em 1870, o cerco a ele fechou-se de vez. Elogiado em seus aspectos técnicos, o livro deu oportunidade aos críticos de lhe cobrarem uma contribuição mais efetiva à literatura brasileira. À perfeição formal dos poemas de *Falenas*, contrapôs a crítica a ausência, no livro, de caráter nacional. Artigo publicado sem assinatura em *A Reforma*, em 29 de janeiro de 1870, mas que Ubiratan Machado (2003, p. 71) atribuiu a Joaquim Serra, elogia a competência do artista, que “sabe vestir a ideia da melhor maneira”, aponta, na poesia do autor, “a presença de três qualidades clássicas: simplicidade, clareza e naturalidade, a par

da graça e majestade antiga”, reconhece o valor das “poesias chinesas”, e, embora reconheça “abundância meridional”, linguagem “rica como o sol e as florestas tropicais” em algumas composições da primeira parte do livro, reclama, no tocante a “Pálida Elvira”, a ausência de “cunho brasileiro” (SERRA, 2003, p. 72).

Luís Guimarães Júnior – que tivera seu livro *Corimbos* elogiosamente resenhado por Machado de Assis, em texto assinado apenas com a inicial M., na *Semana Ilustrada*, em 2 de janeiro de 1870 (ASSIS, 2008, p. 1183-1185) –, em esplêndido artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 5 de fevereiro do mesmo ano, como Joaquim Serra reconhecendo as qualidades estéticas do livro, respondendo afirmativamente às perguntas “É um bom livro do Sr. Machado de Assis? É um volume agradável?”, sentiu-se na obrigação de responder com um “Não” a esta outra pergunta: “Uma obra útil?” Também ele lastimou que o poeta “não incutisse nesse admirável idílio [“Pálida Elvira”] um sainete completamente do nosso tempo e de nosso país”. Sua crítica, porém, se estende a todo o volume:

O principal e o único defeito dessa esmeradíssima coleção das *Falenas* é a ausência do espírito pátrio, a falta de inspiração característica.

[...]

A musa do Sr. Machado de Assis não é sua e do país; convém ser mais do que homem de letras, é mister que sob a lira do poeta palpite o coração do brasileiro. (GUIMARÃES JÚNIOR, 2009, p. 678-690)

Ainda outro crítico vindo do norte, em início de carreira, julgando ver no desejo ardente do poeta “de evitar a mais insignificante falha na forma” a causa principal da “atrofia do pensamento”, não deixou de fazer restrições semelhantes ao livro. O crítico que publicou a resenha na seção “Folhetim” do periódico *Dezesseis de Julho*, em 6 de fevereiro de 1870, com o pseudônimo de Oscar Jagoanhara, era Araripe Júnior. (ARARIPE JÚNIOR, 1970, p. 219-224) No penúltimo parágrafo do texto, escreveu ele:

Justíssimas queixas deveria expor ao seu autor [de *Falenas*] pela ingratidão com que se tem havido para com este tão formoso Brasil, para com este tão prolífico solo ao qual deve a vigorosa imaginação que possui; longas increpações teria de fazer, pela manifesta preferência que vota ao grito da cigarra de Anacreonte sobre o melodioso canto do sabiá [...]. (JAGOANHARO [ARARIPE JÚNIOR], 2009, p. 693)

Movido pela preocupação com a questão da literatura nacional, que se pode ver claramente também na crítica machadiana (isto é, na crítica feita por Machado de Assis), foi por volta de 1870 que ele começou a frequentar, por leituras e pela prática poética, os assuntos brasileiros. Começavam a brotar as *Americanas*. Raimundo Magalhães Júnior considerou provável que o interesse de Machado de Assis por temas brasileiros procedesse dos conselhos da crítica – especialmente a de Luís Guimarães Júnior (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 91).

Data do início dessa década o interesse de Machado de Assis pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, naquele tempo a mais importante instituição cultural do país. Segundo Raimundo Magalhães Júnior, foi Manuel de Araújo Porto-Alegre o incentivador das pesquisas sobre o passado brasileiro, para dele tirar matéria de poesia; e foi Joaquim Norberto de Sousa Silva, então terceiro vice-presidente do Instituto, o mediador na concessão a Machado de Assis, por solicitação deste, de uma coleção completa dos volumes publicados da *Revista do Instituto*, coleção que já contava 39 grossos volumes (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 109-114).

Mesmo ao abordar um tema alheio à nacionalidade, mas que lhe era caro e que foi recorrente em sua obra, como o da predileção pelas horas noturnas para o trabalho, o poeta se valeu, em *Americanas*, de um símile nacional – a “Flor do embiroçu”:

Quando a noturna sombra envolve a terra
E à paz convida o lavrador cansado,
À fresca brisa o seio delicado
A branca flor do embiroçu descerra.

E das límpidas lágrimas que chora
A noite amiga, ela recolhe alguma;
A vida bebe na ligeira bruma,
Até que rompe no horizonte a aurora.

Então, à luz nascente, a flor modesta,
Quando tudo o que vive alma recobra,
Languidamente as suas folhas dobra,
E busca o sono quando tudo é festa,

Suave imagem da alma que suspira
E odeia a turba vã! da alma que sente
Agitar-se-lhe a asa impaciente
E a novos mundos transportar-se aspira!

Também ela ama as horas silenciosas,
E quando a vida as lutas interrompe,
Ela da carne os duros elos rompe,
E entrega o seio às ilusões viçosas.

[...]

Noite, melhor que o dia, quem não te ama?
Labor ingrato, agitação, fadiga,
Tudo faz esquecer tua asa amiga
Que a alma nos leva onde a ventura a chama.

Ama-te a flor que desabrocha à hora
Em que o último olhar o sol lhe estende,
Vive, embala-se, orvalha-se, rescende,
E as folhas cerra quando rompe a aurora. (ASSIS, 1976, p. 414-415)

E não foi nacional apenas o objeto escolhido para símile da vida espiritual que sustenta a criação artística; também a fonte utilizada o foi. Com toda probabilidade, a ideia do poema foi sugerida ao poeta pela informação que vem no *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, que Francisco Adolfo de Varnhagen fizera publicar no

tomo XIV (da 1ª série) da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1851. Diz o tratadista dos tempos coloniais:

Dão essas árvores umas flores brancas como cebola-cecém muito formosas, e da mesma feição, que estão fechadas da mesma maneira, as quais se abrem como se põe o sol, e estão abertas até pela manhã, enquanto lhe não dá o sol; e como lhe chega se tornam a fechar, e as que são mais velhas caem no chão; cujo cheiro é suave, mas muito mimoso; e como apertam com elas não cheiram. (SOUSA, 1851, p. 212)

A possibilidade de ter sido essa a fonte do poeta é enorme, se nos lembrarmos que outros poemas de *Americanas* vêm dessa fonte. “Niâni”, por exemplo, encantadora sequência de quadras heptassilábicas, é transfiguração da tosca prosa de Francisco Rodrigues do Prado (1839, p. 21-44), na “História dos índios cavaleiros ou da nação guaicurú”, que apareceu no t. I da mesma *Revista...*, em 1839. O poema, único em versos de redondilha maior em todo o livro, lembra as baladas medievais e começa assim:

Contam-se histórias antigas
Pelas terras de além-mar,
De moças e de princesas,
Que amor fazia matar.

Mas amor que entranha n’alma
E a vida sói acabar,
Amor é de todo o clima,
Bem como a luz, como o ar.

Morrem dele nas florestas
Aonde habita o jaguar,
Nas margens dos grandes rios
Que levam troncos ao mar.

Agora direi um caso
De muito penalizar,
Tão triste como os que contam
Pelas terras de além-mar. (ASSIS, 1976, p. 370-372)

A consciência crítica do poeta o levou à reflexão: criticado pela liberdade (excessiva) de sua musa, pelo fato de ela não ser brasileira, preparou-se para o enfrentamento, numa obra poética, das questões vitais da literatura brasileira; reconheceu que a tradição interna dela vinha da literatura localista; leu os clássicos, queixou-se de não se lerem “muito os clássicos no Brasil” (ASSIS, 2008, p. 1210); tornou-se o artista da palavra mais importante do país; quis para o Brasil uma literatura rica e grande; assumiu a exigência do nível estético das criações literárias como critério de permanência; procurou conciliar dialeticamente localismo e cosmopolitismo, reconhecendo que, ao mesmo tempo que “tudo é matéria de poesia”, não se podia estabelecer, no quadro teórico ou programático da literatura brasileira, “doutrinas tão absolutas que a empobrecem” (ASSIS, 2008, p. 1205). Foi assim que o poeta se deu ao trabalho de criar um livro de “poesia nacional” – já que ele era livre, poderia também fazê-la, por opção sua. Porém, a única demanda a que procurou atender foi a de produzir arte desinteressada. A aparente limitação temática foi posta a serviço de seu avesso: o fato de que tudo pode ser matéria de poesia. Em outras palavras: o localismo foi posto a serviço do cosmopolitismo.

A temática americana, a que alude o título do livro, serviu ao poeta de campo para o exercício da sua liberdade de criação. Não aderiu ele, com a poesia desse livro, ao indianismo; fez poesia, pura e simplesmente – de temática local, é verdade; porém, com o objetivo primeiro de fazer poesia digna desse nome. Poder-se-ia dizer, parafraseando o crítico daquele tempo, que “à força de ser nacional em todo o mundo”, ele foi também nacional em sua pátria.

Referências

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1970. v. 5.

ASSIS, M. de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, M. de. *Poesias completas*. Edição crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ASSIS, M. de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3.

BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira. In: GUIMARÃES, J. C. (Org.). *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 361-467.

BENÍCIO, M. X. *Do sublime e do simples: a poesia de Machado de Assis*. Varginha: Alba, 2007.

CARDOSO, W. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos Gráficos Santa Maria, 1958.

DIAS, G. *Obras poéticas de A. Gonçalves Dias*. Organização, apuração do texto, cronologia e notas por Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. v. 6, t. 2. (Livros do Brasil)

FILGUEIRAS, C. O poeta e o livro: conversação preliminar. In: ASSIS, M. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1864, p. 7-20.

GUIMARÃES JÚNIOR, L. Literatura/Estudos literários. In: ASSIS, M. de. *A poesia completa*. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin, 2009. p. 678-690.

JAGOANHARO, O. [ARARIPE JÚNIOR]. Faleças: versos de Machado de Assis. In: ASSIS, M. de. *A poesia completa*. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin, 2009. p. 691-693.

JOBIM, J. L. Machado de Assis e o nacionalismo: o caso das *Americanas*. In: FANTINI, M. (Org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 105-121.

LEAL, C. M. *O círculo virtuoso: a poesia de Machado de Assis*. Brasília: Ludens, 2008.

LEITÃO, F. T. Crisálidas: volume de poesias de Machado de Assis. *Revista da Sociedade Ensaio Literários*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 378-384, jun. 1866.

MACHADO, U (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 4.

MAJOR, M. A. Crisálidas (Machado de Assis). *Revista da Sociedade Ensaio Literários*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 207-216, nov. 1864.

MASSA, J. *A juventude de Machado de Assis – 1839-1870 – ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PRADO, F. R. do. História dos índios cavaleiros ou da nação guaicuru. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. I, p. 21-44, 1839.

RIBEIRO, S. N. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO A. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. p. 42-73, v. 1.

SERRA, J. Falenas. In: MACHADO, U. (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003. p. 71-73.

SOUSA, G. S. de. Tratado descritivo do Brasil em 1587. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XIV, p. 13-423, 1851.

TAVARES, A. Crisálidas. A Quintino Bocaiuva. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, nov. 1864.

VERÍSSIMO, J. O Sr. Machado de Assis, poeta. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977. p. 51-59.

Recebido em: 10 de agosto de 2017.

Aprovado em: 18 de outubro de 2017.



O romance metaficcional de Erico Verissimo

Erico Verissimo's Metafictional Novel

Donizeth Aparecido dos Santos

Faculdade de Telêmaco Borba

donizeth.santos@hotmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma abordagem da metaficção presente em alguns livros de Erico Verissimo, concentrando a análise, principalmente, no modo como o escritor desenvolveu a utilização do recurso metaficcional, iniciada em dois contos de *Fantoches*, passando por *Caminhos cruzados* até chegar à perfeição alcançada na trilogia *O tempo e o vento*, cujo final é uma bela metaficção em *mise en abyme*, duplicação repetida *ad infinitum*, pois as palavras que iniciam a trilogia são as mesmas que a concluem, de modo que o seu final remete imediatamente ao seu início. O artigo também apresenta uma reflexão sobre as possíveis influências recebidas por Erico Verissimo dos escritores Aldous Huxley e Marcel Proust, para a utilização e desenvolvimento do recurso metaficcional em seus romances.

Palavras-chave: Erico Verissimo; romance; metaficção; intertextualidade.

Abstract: This article discusses the metafictional aspects in some of Erico Verissimo's books. Particular emphasis was given to the analysis of the metafiction usage within two short stories in *Fantoches*, at first, and then in *Caminhos cruzados*. Finally, and to the fullest effect, within the *O tempo e o vento* trilogy, whose ending is a perfect example of *mise en abyme* metafiction; that is, duplication repeated *ad infinitum*, since the trilogy's first words are also the last. Thus, the end invokes the beginning. The article also presents a reflection on the possible influence writers such as Aldous Huxley and Marcel Proust could have exerted on Erico Verissimo with regard to the utilization and development of metafiction within his novels.

Keywords: Erico Verissimo; novel; metafiction; intertextuality.

1 Considerações iniciais sobre o romance metaficcional de Erico Verissimo

A metaficção, também denominada de metanarrativa, se insere na função metalinguística, conforme a teoria das funções da linguagem concebida pelo linguista russo Roman Jakobson (1974), como o processo em que linguagem fala sobre si mesma, ou seja, quando o código linguístico é utilizado para explicar o próprio código.

Nesse sentido, como uma das possibilidades de realização da metalinguagem, a metaficção define-se como a narrativa de ficção que se autoquestiona. De acordo com Linda Hutcheon (1984), ela é a “ficção sobre ficção”: é a ficção que contém em si comentários sobre a sua condição ficcional, uma narrativa que se autocontempla e deixa visível o seu processo de criação e desenvolvimento, procedimento que a teórica canadense denomina de “mimese do processo”. Desse modo, por meio do recurso metaficcional, o autor desvenda o texto literário, revelando-o ao leitor como artefato artístico construído.

O escritor brasileiro Erico Verissimo se vale da metaficção de forma exemplar em sua obra-prima *O tempo e o vento*, trilogia formada pelos romances *O continente*, *O retrato* e *O arquipélago*, publicada entre 1949 e 1962.

No romance *O retrato*, entra em cena um personagem que é fundamental na estrutura da trilogia, conforme se vê em *O arquipélago*: é o personagem-escritor Floriano Terra Cambará, que planeja escrever um romance com enfoque na saga de uma família, tendo como pano de fundo a história do Rio Grande do Sul. A mimese do processo da escrita desse romance é revelada em todos os detalhes durante a narrativa de *O arquipélago*, mostrando passo a passo a sua construção. E o mais surpreendente: no início da escrita do romance de Floriano Cambará há uma simbiose total com o livro que o contém, de forma que o fim do livro de Erico Verissimo remete ao seu próprio começo e ao começo do livro que começa a ser escrito pelo personagem-escritor, caracterizando assim uma exemplar metaficção *mise en abyme*, repetida *ad infinitum*.

A utilização da metaficção como estratégia narrativa tem sido considerada como mais uma apropriação que Erico Verissimo efetuou de Aldous Huxley, juntamente com a técnica narrativa do contraponto. Essa técnica, importada da música, consiste em combinar, simultaneamente, duas ou mais vozes melódicas, sendo que cada uma delas é independente

uma da outra, mantendo-se uma relação de contraste entre elas, que, por sua vez, cria uma harmonia, de forma que o contraponto se dá através da harmonização dessas diferentes vozes melódicas, ou seja, por meio da harmonização da polifonia. A transposição da técnica do contraponto para a literatura se faria através da criação de um romance constituído por várias intrigas e personagens paralelas, de modo que a narrativa fosse fragmentada, sem centro, e formasse um todo harmonioso através do contraste polifônico das diversas vozes constituintes. Essa transposição ficou mundialmente conhecida depois que Aldous Huxley a utilizou em *Contraponto*, romance publicado em 1928.

No entanto, ao analisar a presença da metaficção nos romances de Erico Verissimo, temos de levar em conta o fato de ela já aparecer em *Fantoches* (1995b), o livro de contos com que o escritor estreou na ficção em 1932, escrito e publicado pelo autor cerca de um ano antes de ele ter tomado conhecimento do recurso narrativo utilizado pelo escritor inglês, por meio da tradução que fez de *Contraponto* para a Editora Globo em 1933.

Outros fatores importantes nessa análise é o modo como Erico Verissimo desenvolveu e aperfeiçoou esse recurso narrativo até chegar ao nível de excelência em *O tempo e o vento*, e não é só a influência de Aldous Huxley que se nota nessa obra, mas também a de Marcel Proust.

2 De *Fantoches* a *O resto é silêncio*: a metaficção em progresso

Em *Fantoches* há dois contos em que há utilização do recurso metaficcional: “Criaturas versus criador”,¹ em que os personagens se rebelam contra o seu autor, com a intromissão, inclusive, do público e da crítica, pois o conto é estruturado em forma de texto teatral; e em “Pigmalião”, em que o escritor estreante nos apresenta um personagem-escritor em pleno ato de criação, na sua mimese do processo:

Sentido! Assumo a atitude solene dum deus. Delibero, discriçãoário. Vou dar nome às criaturas. A primeira se chamará... se chamará Pigmalião. Muito bem. A segunda, que é mulher, naturalmente deverá ter o nome de Galatéa. E a terceira? Essa será o Elegante Desconhecido.

¹ Nesse conto é possível uma influência de Luigi Pirandello, de *Seis personagens a procura de um autor*, obra traduzida pela Editora Globo de Porto Alegre na década de 1930. A observação aparece no próprio punho de Erico Verissimo na edição facsimilada de *Fantoches* de 1972.

Agora vou dar vida aos calungas. Mas crio primeiramente a plateia. Mil bonecos me saltam do crânio e se aquietam sobre o papel, feito auditório atento (VERISSIMO, 1995b, p. 154-155).

Somente a partir do segundo romance publicado por Erico Verissimo, *Caminhos cruzados* (1995a), é que se pode falar na influência de Aldous Huxley sobre ele, tanto em relação à metaficção quanto em relação ao contraponto. No entanto, as técnicas narrativas apropriadas por ele do escritor inglês foram adaptadas ao contexto social e literário brasileiro, conforme os pressupostos de Antonio Candido (2006) sobre a adaptação social do modelo apropriado, transformando-se em instrumentos que pudessem realizar o seu projeto literário.

Nesse sentido, em *Caminhos cruzados*, Erico Verissimo faz a junção da metaficção à abordagem social, de modo que, nesse romance, a reflexão sobre o fazer literário presente em *Fantoches* ganha contornos sociais com o acréscimo do dilema vivido pelos escritores brasileiros da década de 1930: as dicotomias entre arte x vida, beleza x verdade e contemplação x participação, observada por Antonio Candido (1972). A partir de então, a metaficção se transforma numa importante ferramenta utilizada pelo escritor na busca de elaborar o corte transversal da sociedade (o principal objetivo do seu projeto literário), conforme observa Maria da Glória Bordini:

Desde os contos de *Fantoches* até o seu último romance publicado em vida, *Incidente em Antares*, a representação ficcional do criador e especialmente de suas dificuldades, tanto psicológicas como de ajustamento social, merecem uma atenção constante do escritor, de modo que se delineia, lado a lado com a temática urbana, regional e internacional e seus conflitos de ordem social e ideológica, uma outra, paralela, em que a criação se recria no ato narrativo, preocupada com uma autoanálise e com uma permanente necessidade de justificação (BORDINI, 1995, p. 195).

Também Flávio Loureiro Chaves possui posição semelhante sobre a importância da metaficção no fazer literário de Erico Verissimo:

Ao longo da sua obra, Erico Verissimo sempre manteve presente a problematização do ato da escritura, discutindo o texto que apresenta ao leitor. O debate sobre a função e a finalidade da literatura é uma questão vital para várias personagens, um tema itinerante e, assim, um núcleo da ficção. Desde os romances iniciais até o “diário” de

Martim Francisco Terra, no *Incidente em Antares*, passando por algumas personagens que funcionam como “alter-ego”, a figura do escritor é incluída na própria história narrada, propondo o tema do “livro dentro do livro” (CHAVES, 2001, p. 155).

Dessa forma, o recurso metaficcional sempre foi um dos principais elementos do projeto literário de Erico Verissimo, perpassando-o do início ao fim, durante mais de 40 anos de atividade de escrita literária. A partir de *Fantoches*, a metaficção foi sendo desenvolvida nos romances posteriores até chegar ao nível de excelência alcançado em *O tempo e o vento*.

Vejamos então como Erico Verissimo utiliza essa estratégia narrativa em *Caminhos cruzados*, em que há dois romancistas inseridos no romance: o professor Clarimundo e Noel. Além do fato de serem escritores, ambos têm em comum a alienação. O primeiro, refugia-se no conhecimento intelectual e desliga-se do resto da vida; o segundo, vive no mundo da literatura e seu contato com o mundo real parece ficar a cargo da namorada Fernanda.

Clarimundo Roxo é uma caricatura, uma sátira crítica de Erico Verissimo frente à literatura desvinculada da vida, cheia de experimentalismos e vazia de humanidade. O professor, extremamente culto, versado em latim, português, filosofia, literatura, matemática e física, é um homem avesso ao convívio social: tem ojeriza a tomar bonde só para não ter contato com povo, com humanidade, e por causa dessa aversão não toma nem conhecimento dos dramas vividos por alguns de seus vizinhos, moradores da Travessa das Acácias. Mas o ilustre professor tem um projeto que lhe basta: escrever um livro científico-literário.

Ele passa grande parte de seu tempo a pensar no melhor modo de elaborar o seu romance e planeja abordar um assunto diferente, inédito, original. Uma das novidades a ser apresentadas no livro é um narrador-observador, colocado num ponto distante de observação, na remotíssima estrela de Sírio, acompanhado por um possante telescópio para enxergar a vida na Terra. Desse ponto privilegiado de observação, o autor imagina que ele poderá fazer grandes revelações sobre as criaturas observadas:

O leitor vai se ver diante dum assunto inédito, diferente, original. Tomemos por exemplo uma estrela remotíssima; digamos... Sírio. Coloquemos lá um ser dotado da faculdade do raciocínio e senhor de um telescópio possante com auxílio do qual possa enxergar a Terra... Como seria a visão do mundo e da vida surpreendida do ângulo desse observador privilegiado? Igual à dos habitantes da

Terra? Igual à da viúva Mendonça ou mesmo à de Paul Valéry? Clarimundo antegoza as coisas novas que há de dizer na sua obra. Porque naturalmente o seu Homem de Sírio há de fazer revelações assombrosas. Ele mesmo agora não sabe com clareza que revelações possa fazer... tem apenas uma vaga ideia... Adivinha-se assim como às vezes, em dias de tempestade, a gente entrevê o sol a brilhar além das nuvens carregadas. Que orgia embriagadora para o espírito! Que grandes paisagens desconhecidas e raras! Clarimundo sorri, admirado de sua audácia (VERISSIMO, 1995a, p. 39).

Nesse trecho, estamos diante da “mimese do processo” de que nos fala Linda Hutcheon. Nele “podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a fazer” (FARIA, 2008, p. 3).

O início da escrita do livro de Clarimundo coincide com as páginas finais de *Caminhos cruzados*. Esse fato não é uma mera coincidência. Vejamos, depois de retornar da aula, o professor pensa em começar a escrever o seu livro naquela noite. Antes, porém, acende o fogo para preparar um café. Decide começar pelo prefácio, que prefere chamar de antelóquio por achar o outro termo vulgar, não compatível com o seu livro. Depois de alguma hesitação, crava a pena no papel. Inicialmente, dirigindo-se ao seu leitor, discorre sobre a monotonia da vida, da falta de acontecimentos significativos na vida das pessoas, e que as grandes aventuras só existiam nos romances. Como exemplo dessa monotonia, ele cita a Travessa das Acácias, onde, para ele, não acontecia nada de interessante. E, assim, justifica ao seu leitor a escolha de um narrador extraterrestre que pudesse, com as lentes poderosas do seu telescópio, captar as imagens e ações das pessoas de um modo que nós não percebemos.

Embora, de um lado, esse personagem-escritor seja uma caricatura criada por Erico Verissimo, fato que é visível na construção do caráter alienado do personagem, por outro lado, as suas reflexões sobre o melhor ângulo de observação do narrador, para captar simultaneamente as ações das criaturas humanas, estão em total consonância com as preocupações literárias de Erico Verissimo: encontrar o melhor meio de transformar os problemas sociais em elemento estrutural em seus romances, no sentido definido por Antonio Candido (2000) do elemento externo que se faz interno.

Nesse sentido, esse narrador observador distante seria apropriado para realizar o corte transversal da sociedade desejado por Erico

Veríssimo, pois a sua visão privilegiada permitiria abordar ações simultâneas, passar de um ponto a outro, e ter um controle visual do espaço e das vidas observadas e representadas literariamente, tal qual se dá no próprio romance em que se encontra enunciado, devido à técnica do contraponto utilizada pelo escritor. Assim, o narrador pensado por Clarimundo para o seu romance é o mesmo narrador utilizado por Erico Veríssimo em *Caminhos cruzados*, sendo que no fim do romance parece haver uma confluência entre o livro que está terminando (o livro de Erico) e aquele que está começando a ser escrito (o livro de Clarimundo), passando-nos a impressão de uma espécie implícita de *mise en abyme* em duplicação repetida *ad infinitum*, conforme a teoria de Linda Hutcheon.

O outro personagem-escritor do romance é Noel, um rapaz de uma família abastada, que nunca precisou trabalhar na vida, e que vive se refugiando das misérias do mundo real nos romances que lê. A impressão que temos ao ler o livro é que a única ligação que ele tem com o mundo prático se dá através da namorada Fernanda, que, ao contrário dele, é uma mulher prática, realista, que vive com os pés bem fincados na vida real.

Noel também planeja escrever um livro e, ao contrário do professor Clarimundo, que sozinho reflete sobre a técnica e o assunto a ser abordado, ele o faz através das conversas que têm com Fernanda; ela, por sua vez, tenta convencê-lo a escrever um romance que tenha sangue e nervos e que não seja apenas uma contemplação da vida. A primeira ideia que o rapaz tem é escrever uma autobiografia, porque pensa que assim talvez possa se libertar dos seus fantasmas, no que é veementemente contestado por Fernanda. Em contrapartida, ela lhe oferece um tema para o seu romance, um tema que possa colocá-lo em contato com a vida real, que o faça romper a casca do ovo e adentre o mundo das pessoas de carne e osso. Dessa forma, é através das discussões literárias com Fernanda que vislumbramos a “mimese do processo” da escrita de Noel, um processo que se dá de modo compartilhado.

– Eu te ofereço um assunto, e esse assunto será o teu primeiro passo na direção da vida...

– Qual é?

– Toma o caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.

Noel faz uma careta de desgosto: a mesma careta que fazia em menino quando tia Angélica lhe queria botar goela abaixo, à custa de promessas falsas, um remédio ruim.

– Mas isso é horrível... Não me sinto com capacidade para tirar efeitos artísticos dessa história.

Fernanda responde rápida:

– Tira efeitos humanos. É mas legítimo, mais honesto (VERISSIMO, 1995a, p. 138).

Inicialmente, a proposta de Fernanda não agrada nem um pouco a Noel, pois a matéria-prima que ela lhe oferece, a vida, só lhe traz, a princípio, a chatice descolorida e baça do cotidiano, constituída por seres miseráveis, criaturas incultas, ambientes malcheirosos, conversas tolas e sofrimento aborrecível, sendo que o que ele almeja é um romance formado por belas abstrações luminosas, seres transparentes que possuem luz nas veias ao invés de sangue, paisagens eternamente luminosas, e criaturas que não têm necessidades humanas. E, constrangido, ele confessa a ela que não está apto a escrever tal romance.

Entretanto, a partir dessa conversa e outras conversas posteriores com Fernanda, a ideia vai ganhando corpo e já na página 177 encontramos Noel já disposto a começar a escrever o livro, não ainda sem uma certa relutância. A decisão de iniciar o romance, abordando o tema sugerido por Fernanda, se dá mais pela autorreflexão que vem fazendo do que, propriamente, por uma mudança de mentalidade. Sendo assim, pensa ele, é necessário enfrentar o problema de frente e dar o primeiro passo na direção da vida. E ele o faz, e mesmo não estando fisicamente junto com Fernanda, espiritualmente ela o acompanha na sua mimese do processo, compartilhando com ele a angústia do momento do início da escrita e auxiliando-o na solução dos seus impasses e dúvidas. É como se ela pegasse em suas mãos e guiasse a escrita.

Fechado no seu quarto, Noel pega e começa a lutar com a folha de papel em branco. Está resolvido a começar o seu romance. No fim de contas, quem tem razão é Fernanda. É preciso dar um passo na direção da vida, dos homens.

Mas que poderá sair do tema do homem desempregado? Como começar?

[...]

Um nome para o herói. Flávio? Não serve. Muito romântico. Deve ser homem simples, para dar ao leitor a impressão de verdade. Pedro? Ou José? José Pedro. O nome está escolhido.

[...]

Noel começa a escrever com a impressão de que Fernanda está presente em espírito, a dar-lhe sugestões, a incitá-lo.

Escreve a primeira frase:

José Pedro debruça-se à sua janela e olha para a rua. Debaixo dum plátamo, na calçada, um grupo de crianças brinca de roda.

Noel relê o que escreveu. Parece ouvir a voz de Fernanda a seu lado: Vamos! Adiante! (VERISSIMO, 1995a, p. 177).

Embora o romancista seja Noel, é Fernanda quem impulsiona e direciona a escrita do livro. E também é pela voz dela que Erico Verissimo expressa a sua opção literária diante do dilema arte x vida, que os escritores de sua geração enfrentavam. Assim, Fernanda é o protótipo dos alter egos que iriam povoar os romances posteriores do escritor, como Tônio Santiago, de *O resto é silêncio* (1995f), o já citado Floriano Cambará e Martim Francisco Terra, de *Incidente em Antares* (1995c).

O livro de Noel, romanceando a história de João Benévolo, também personagem de *Caminhos cruzados*, só ficaria concluído no romance seguinte de Erico Verissimo, *Um lugar ao sol* (1995h), que, não por coincidência, coerente com o recurso metaficcional utilizado pelo autor, também tem o nome de *Um lugar ao sol*, fundindo-se com o livro que o contém.

Embora não pareça, há uma forte ligação entre o romance planejado por Noel e o romance do professor Clarimundo. A confluência de ambos é que possibilita a Erico Verissimo pensar o seu projeto literário de realizar um corte transversal da sociedade: o primeiro, o romance de Noel, lhe dá o tema, o assunto, ou seja, retratar literariamente a sociedade com todas as suas mazelas. O segundo, o romance do professor Clarimundo, lhe oferece a técnica apropriada para a realização de tal corte. Como bem observou Silviano Santiago (2005), somente um narrador forte, observador e onisciente, o narrador da estrela de Sírío, colocado numa perspectiva não humana e num ponto privilegiado de observação, poderia, através da técnica do contraponto, captar os dramas, as angústias, as misérias, os encontros e desencontros entre as criaturas, das mais diversas classes sociais, que habitam uma cidade. Somente esse narrador poderia ver aquilo que ambos os romancistas alienados, Clarimundo e Noel, não percebiam ao seu redor: a miséria e dor dos pobres moradores da Travessa das Acácias.

No romance *O resto é silêncio*, surge um dos mais importantes personagens-escretores da galeria criada por Erico Verissimo: o romancista

Tônio Santiago. A presença desse personagem também está a serviço do projeto literário de Erico Verissimo. Se, antes, Fernanda expressava as concepções literárias do escritor, tentando incuti-las na consciência do companheiro romancista, dessa vez, Erico Verissimo fala diretamente pela voz do personagem-romancista, expressando toda a visão de mundo do escritor e sua concepção do fazer literário.

Nesse romance, Erico Verissimo utiliza um artifício como mote da narrativa: o suicídio de Joana Karewska, que se atira de um prédio no centro de Porto Alegre, é visto por sete personagens, e, através da técnica narrativa do contraponto, o narrador vai mostrando como essas sete pessoas viram a queda da garota. Tônio Santiago é um dos personagens que assiste ao suicídio da jovem e num dado momento pensa em escrever um romance tendo-a como personagem principal, mas acaba desistindo do projeto.

Esse personagem possibilita a Erico Verissimo a oportunidade de adentrar de corpo e alma no romance, e soa como uma espécie de ensaio para a criação do personagem-romancista Floriano Cambará, pois pertence a Tônio Santiago o primeiro vislumbre do que viria a ser a saga rio-grandense a ser escrita por Erico Verissimo e pelo seu personagem Floriano Cambará, conforme é possível entrever nos devaneios de Tônio nas páginas finais do romance, quando, ao ouvir a execução da “Quinta sinfonia” de Beethoven, põe-se a pensar nos antepassados das pessoas presentes no Teatro São Pedro:

Quando o tema da Sinfonia nº 5 preocupava o espírito do compositor, os antepassados da maioria das pessoas que enchiam o teatro andavam pelas campinas do Rio Grande do Sul a guerrear os espanhóis na disputa das Missões.

[...]

No princípio eram as coxilhas e planícies descoladas, por onde os índios vagueavam nas suas guerras e lidas. Depois vinham os primeiros missionários; mais tarde, os bandeirantes e muitos anos depois os açorianos. Sob o claro céu azul do céu processara-se a mistura de raças. Travaram-se lutas. Fundaram-se estâncias e aldeamentos. Ergueram-se igrejas. Surgiram os primeiros mártires, os primeiros heróis, os primeiros santos...

Passeando o olhar pelo teatro, Tônio pensava na distância que ia do primitivo “Presídio do Rio Grande” àquele exato momento em que remotos descendentes de índios, portugueses, paulistas e espanhóis escutavam o *allegro* da Quinta Sinfonia.

[...]

A essas reflexões o espírito de Tônio se enchia de quadros e cenas, vultos e clamores. Ele via o primeiro trigal e a primeira charqueada. Pensava na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos escampados, nas mulheres de olhos tristes a esperar os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo. Imaginava os invernos de miniano, as madrugadas de geada, as soalheiras do verão e a glória das primaveras. As lendas que vão surgindo nos matos, nas canchadas nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões. As povoações novas que surgiam e as antigas que cresciam, transformando em cidades. Refletia também sobre o fascínio das planuras que convidavam às arrancadas e à vida andarenga. E sobre a rude monotonia da rotina campeira – parar rodeio, laçar, domar, carnear, marcar, tropear, arrotear a terra, plantar, esperar, colher. Pensava também na luta do homem contra os elementos e as pragas. Por sobre tudo isso, sempre e sempre o vento e a solidão, os horizontes sem fim e o tempo. A cada passo, o perigo da invasão, o tropel das revoluções e das guerras. E ainda as criaturas tristes e pacientes, esperando, vendo o tempo passar com o vento, e o vento agitar os coqueiros e os coqueiros acenar as distâncias (VERISSIMO, 1995f, p. 401-402).

Desse modo, em *O tempo e o vento*, obra publicada seis anos depois de *O resto é silêncio*, Floriano Cambará iria realizar o projeto literário de Tônio Santiago dentro do universo ficcional de Erico Verissimo. Visto desse modo, essas duas obras e seus respectivos personagens-romancistas se complementam.

3 O recurso metaficcional utilizado com perfeição em *O tempo e o vento*

Floriano Cambará, o personagem-escritor de *O tempo e o vento*, é um intelectual em atrito consigo mesmo, com a família e com o mundo à sua volta. Entre os problemas que enfrenta estão a sua crise de identidade, pois se sente um completo desenraizado em relação à sua terra; a sua postura apolítica, rejeitando qualquer envolvimento partidário ou ideológico; o problema de relacionamento com o pai Rodrigo Cambará, que vem desde a infância; a constante busca do seu papel social como romancista; o horror a violência num momento em que ela assola o mundo; a eterna procura pela liberdade que o transforma num prisioneiro dela; e o caso mal resolvido com Silvia, esposa do seu irmão Jango. Por conta desses problemas, poderíamos caracterizá-lo como um

“homem-contradição”, no sentido definido por Jean-Paul Sartre (1994), ou um *outsider*, conforme a acepção de Edward Said (2005) em suas definições do intelectual.

Para resolver o problema da crise de identidade, Floriano pensa em escrever um romance com enfoque na saga de uma família, tendo como pano de fundo a história do Rio Grande do Sul. A ideia inicial desse projeto surge durante uma conversa com Roque Bandeira, seu amigo e confidente, um personagem que funciona na estrutura do romance como uma espécie de contraponto intelectual de Floriano, ou talvez a sua autoconsciência. Nesse diálogo, Floriano reconhece, meio constrangido, o seu desenraizamento, e Bandeira aponta-lhe um possível caminho de reconciliação consigo mesmo e com a terra natal, que seria escrever sobre a sua terra, ou seja, seguir o método descrito por Michel Leiris a Alejo Carpentier: “[...] partir do próprio rincão, e subir do particular ao universal, quer dizer: ver o que eu vejo, compreender o que eu compreendo, e dar-lhe a si uma visão do mundo, partindo do meu compromisso com esse mundo” (CARPENTIER, 1971, p. 92).

Maria da Glória Bordini comenta a aflição de Floriano perante à sua própria insubstancialidade, que o faz sentir-se um estrangeiro na sua própria terra.

Em “Encruzilhada”,² o pentaneto de Pedro e Ana se apresenta asfixiado pela carga da história intelectual e estética europeia, à qual ele se filia como romancista, e que lhe granjeia a estranheza da sua gente e o pouco caso de seus críticos. Floriano percebe que existe um abismo entre o meio cultural a que pertence e a arte que pratica, cabendo-lhe, no romance, encontrar a relação possível entre a forma do romance, produto burguês importado, e o modo de vida dos gaúchos, mestiços em que as tradições dos indígenas, espanhóis e portugueses se entrecruzam e se chocam (BORDINI, 1995, p. 246).

Essa preocupação será tema de algumas outras conversas com Roque Bandeira e, principalmente, será um dos principais assuntos registrados por Floriano no seu caderno de anotações, uma espécie de diário que forma capítulos intermediários intitulados “Caderno de pauta simples”, intercalados entre os capítulos diacrônicos e sincrônicos de *O arquipélago*. No segundo episódio do “Caderno de pauta simples”, Floriano escreve:

² Capítulo final da trilogia *O tempo e o vento*.

Penso num novo romance. Solução – quién sabe! – para muitos dos problemas deste desenraizado. Tentativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertence ou, antes, devia pertencer. Abertura de meus portos espirituais ao convívio das outras ilhas. [...]

Escrever sobre a minha terra e minha gente – haverá melhor maneira de conhecê-las?

Conhecê-las para amá-las. Mas amá-las mesmo que não consiga compreendê-las (VERISSIMO, 1995d, p. 237).

Concebida a ideia, o próximo passo seria então pensar em “como fazer”: “O romance que estou projetando não pode, não deve ser autobiográfico. Usar a terceira pessoa, isso sim. Evitar a cilada que a saudade nos arma, fazendo-nos cair no perigoso alçapão da infância” (VERISSIMO, 1995d, p. 241).

Aos poucos o romance vai sendo delineado pelo escritor, e assim vamos acompanhando toda a sua mimese do processo, conforme exemplifica Zênia Faria: “na medida em que podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar” (FARIA, 2008, p. 3). Desse modo, no quinto episódio do “Caderno de pauta simples”, já vislumbramos um esboço do que vai ser o romance de Floriano, e aquilo que estava sendo enunciado de forma implícita, dessa vez é afirmado explicitamente, e então tomamos conhecimento que o romance que está sendo gestado por Floriano é, nada mais nada menos, o próprio romance que estamos lendo:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo. Talvez no Presídio do Rio Grande, no ano de sua fundação, com um soldado ou um oficial do Regimento de Dragões. Não! Tenho uma ideia melhor. Vejo o quadro.

1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, emprenhou e abandonou. A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos

trancos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terra-Cambará. Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde (VERISSIMO, 1995d, p. 747).

Nesse ponto, não há dúvida alguma de que estamos diante de um processo metaficcional denominado de *mise en abyme* em perspectiva em abismo, que corresponde “a inserção de uma narrativa dentro da outra que apresente uma relação de semelhanças com aquela que contém” (FARIA, 2008, p. 6), ou seja, que haja uma reduplicação da história contada, de um livro dentro de um outro livro, e assim infinitamente, possibilitada pela inclusão de um romancista dentro do romance, que por sua vez escreve um romance que é igual ou semelhante ao que ele é personagem.

Apesar de toda essa evidência de estarmos lendo o livro que Floriano estava gestando, o final da trilogia ainda traria uma outra surpresa ao leitor. Ela acontece na página final, na noite de *réveillon* de 1945, quando Floriano consegue finalmente escrever o primeiro parágrafo do romance:

Floriano entrou em casa depois da meia-noite, quando já haviam cessado nas ruas os ruídos das comemorações, e a noite se preparava para ser madrugada.

[...]

Na véspera havia feito várias tentativas frustradas para iniciar o romance. Para ele o mais difícil fora sempre começar, escrever o primeiro parágrafo. O papel já estava na máquina, mas ainda completamente em branco.

Tirou o casaco, aproximou-se da janela, sentou-se no peitoril e ali se deixou ficar, como a pedir o conselho da noite. Viu o cata vento da torre da igreja, nitidamente recortado contra o céu, e pensou nas muitas histórias que ouvira, desde menino, sobre a Revolução de 93. Uma havia segundo a qual, durante o cerco do Sobrado pelos federalistas, na noite de São João de 1895, o Liroca tinha ficado atocaiado na torre da igreja, pronto a atirar no primeiro republicano que saísse do casarão para buscar água no poço. Por que não começar o romance com essa cena e nessa noite?

Sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato:

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa de Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado (VERISSIMO, 1995d, p. 1013-1014).

O arremate da trilogia é genial, pois o romance de Erico Verissimo termina com o início do romance de Floriano Cambará: as palavras datilografadas pelo personagem são as mesmas com que o autor começa a trilogia, de modo que o seu final remete ao seu início; tal qual a noite de *réveillon*, momento em que Floriano começa a escrever, é ao mesmo tempo fim e começo de um ano, sendo que o ano que se inicia irá repetir a mesma cronologia do ano que se findou, os mesmos dias e os mesmos meses. Nas palavras de Maria da Glória Bordini,

o livro surpreende o leitor ao dar, na última frase, o início de si mesmo, revelando-se o mapa de seu mapa. Assim, tudo o que se diz sobre a criação de *O tempo e o vento* de Floriano Terra Cambará é transposto para o que ocorreu na criação de *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, tornando-se o alter ego de Erico (BORDINI, 1995, p. 245).

Dessa forma, quando chegamos ao final da trilogia, estamos diante de uma bela metaficção *mise en abyme*, duplicação repetida *ad infinitum*, uma das modalidades explícitas de metaficção presentes em textos “diegeticamente autoconscientes”, segundo Linda Hutcheon (1984).

Esse final/comoço é o melhor exemplo da definição de Gustavo Bernardo (2007) sobre o processo metaficcional. Ele exemplifica o processo metaficcional com as imagens da serpente que morde o próprio rabo e da litogravura “mãos que desenharam”, do artista holandês Maurits Cornelis Echer, que retrata as duas mãos, direita e esquerda, que desenharam uma a outra. Tanto nas imagens da serpente e da litogravura quanto no final/comoço do romance de Erico Verissimo/Floriano Cambará o encaixe é perfeito.

O tempo e o vento também marca o auge do amadurecimento literário de Erico Verissimo. É a obra em que ele atinge a plenitude do seu projeto literário, de realizar um corte transversal da sociedade.

Depois da trilogia, Erico Verissimo voltou a se valer da utilização do recurso metaficcional no romance *Incidente em Antares*, por meio da inclusão do personagem-escritor professor Martim Francisco Terra, que escreve um diário sobre as suas observações sobre a cidade de Antares, intitulado *Jornal de Antares*, e coordena o projeto de escrita de *Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira*, um livro documental sobre Antares. Nesse romance, a metaficção também aparece por meio de críticas feitas por alguns personagens ao próprio Erico Verissimo, como acontece

no diálogo entre o professor Martim e dona Quitéria Campolargo. No entanto, a perfeição da utilização do recurso metaficcional alcançada em *O tempo e o vento* não seria mais lograda.

4 As influências de Aldous Huxley e Marcel Proust

Em *Contraponto* (1982), de Aldous Huxley, romance traduzido por Erico Verissimo para a Editora Globo em 1933, há um personagem-escritor: Philip Quarles. Ele vive em constante reflexão sobre a vida intelectual e a decadência da sociedade inglesa do período entreguerras e, num dado momento, pensa em aproveitar como tema literário o malfadado triângulo amoroso envolvendo o seu cunhado Walter Bidlake, Marjorie Carling e Lucy Tantamount. Dessa forma, o romancista pretendia transformar em matéria literária um drama que estava se desenvolvendo bem próximo dele, sem, no entanto, romancear a vida dos três. Para ele, o que importava, ou melhor, o que o tentava a escrever sobre o assunto era a situação em si que os envolvidos viviam, ou seja, a ideia e não o fato concreto. O plano dessa escrita surge durante uma conversa com a sua esposa, Elinor Bidlake.

Com a ideia estabelecida, Quarles pensa em como concretizá-la, na melhor forma de transformá-la num romance, e aí começam as suas reflexões sobre o fazer literário, a mimese do processo. A leitura de um texto de biologia lhe dá a ideia de utilizar elementos dessa ciência na estrutura do seu livro, comparando as personagens do triângulo amoroso a criaturas marinhas. Todos os *insights* que têm são anotados no seu caderno de notas:

“Os diabos-marinhas fêmeas”, escreveu ele, “carregam, presos a seus corpos, machos pigmeus parasitos... Fazer a comparação que se impõe quando o meu Walter anda atrás da sua Lucy. E se eu escrevesse uma cena diante dum aquário? Eles entram com um amigo cientista que lhes mostra os diabos-marinhas fêmeas e seus maridos. O crepúsculo, os peixes – um fundo perfeito” (HUXLEY, 1982, p. 296).

Mas Philip Quarles quer ir mais longe: ele planeja a introdução de um romancista dentro do romance, que, por sua vez, também escreverá um romance e incluirá outro romancista no seu livro, e assim se seguirá sucessivamente como dois espelhos colocados um diante do outro, que se refletem infinitamente:

Pôr na novela um novelista. Ele servirá de pretexto às generalizações estéticas que poderão ser interessantes – pelo menos para mim. Ele justificará igualmente a experimentação. Espécimes do seu trabalho poderão ilustrar outras maneiras possíveis de contar uma história. E se pomos a contar partes da mesma história, como nós, poderemos fazer assim uma variação sobre o tema. Mas por que limitarmo-nos a um só novelista na novela? Por que não um segundo na novela do primeiro? E um terceiro na novela do segundo? E assim por diante, até o infinito, como esses reclames de Aveia Quaker em que há um quacre segurando uma lata de aveia, sobre a qual se vê um desenho dum outro quacre segurando outra lata de aveia, sobre a qual etc. (HUXLEY, 1982, p. 301).

Dessa forma, a proposta de romance pensada por Quarles é a concretização do próprio romance em que ele faz parte como personagem. Nesse sentido, a ideia de Erico Verissimo é semelhante à de Aldous Huxley. Erico Verissimo a expôs por meio da idealização de um mapa que trouxesse o mapa de si mesmo, e este, por sua vez, também apresentaria um mapa de si mesmo. Essa ideia de um mapa ideal levou-o a pensar num romance que trouxesse em seu bojo o romance de si mesmo, e este também traria seu próprio romance e assim infinitamente, seguindo a mesma linha de pensamento de Aldous Huxley em relação à imagem do quacre e à introdução de um romancista dentro do romance ao infinito. Vejamos como Erico Verissimo expõe sua ideia por meio de Floriano Cambará:

O mapa não é um território.

Um mapa não representa todo o território.

Claro. Um romance não é a vida. Não representa toda a vida.

Afirmam os semanticistas que o mapa ideal seria aquele que trouxesse também o mapa de si mesmo, o qual por sua vez devia apresentar seu próprio mapa. Teríamos então

o mapa do mapa

o mapa do mapa-do-mapa

Imagine-se um romance que trouxesse em seu bojo o romance de si mesmo e mais o romance desse romance-de-si mesmo.

Nesta altura o romancista franze a testa alarmado.

Que tipo de mapa me irá sair esse que estou projetando traçar do território geográfico, histórico e principalmente humano de minha cidade e, mais remotamente, do Rio Grande? (VERISSIMO, 1995d, p. 400).

O trecho citado acima e os outros trechos citados anteriormente contendo a mimese do processo de Floriano Cambará fazem parte dos capítulos “Caderno de pauta simples”, que é muito semelhante na forma e na maneira de escrita ao “Caderno de notas”, de Philip Quarles, e também apresenta semelhanças com os “Diários de Edouard”, de *Os moedeiros falsos*, de André Gide. Aqui vale lembrar que a relação entre os livros de Huxley e Gide vai além da metaficção, pois há também semelhança na utilização da técnica do contraponto: as enunciações sobre esse recurso narrativo feitas em *Contraponto* já estavam presentes em *Os moedeiros falsos*, romance publicado três anos antes (1925) do livro de Huxley (1928).

Sobre essa relação envolvendo os dois romancistas e Erico Verissimo, Antonio Candido, em um ensaio, escrito na década de 1940, em que se contrapunha à ideia corrente de que Erico Verissimo era mero copiadador de Aldous Huxley, afirmava que Huxley não era puro e que se os críticos do escritor brasileiro lessem com um pouco mais de atenção *Caminhos cruzados* e *Contraponto*, veriam que “o primeiro tem tanto do segundo quanto esse de *Os moedeiros falsos*, de Gide” (CANDIDO, 2004, p. 64).

No entanto, embora seja óbvia a dívida com Huxley, não podemos deixar de levar em conta a maneira genial como Erico Verissimo se valeu da apropriação das estratégias narrativas da metaficção e do contraponto, dando-lhes feição e caráter próprios. A respeito disso, lembremos também outra observação feita por Antonio Candido sobre essa questão envolvendo a influência do escritor inglês sobre o brasileiro. Ressaltando que a técnica narrativa empregada por um escritor é um instrumento de trabalho e por isso pode ser usada por mais de um autor, e assim vários autores podem usá-la para expressar mais de um conteúdo, Candido observa que a técnica apropriada do escritor inglês é utilizada por Erico Verissimo de modo totalmente diverso daquela da matriz “no que se refere ao assunto”, lembrando que no escritor gaúcho há uma constante preocupação social: “um esforço, portanto, mais de amplitude social que de profundidade psicológica; mais de panorama coletivo que de destino individual, e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo” (CANDIDO, 2004, p. 65).

Mas não é só a influência de Aldous Huxley que se nota em *O tempo e o vento*, como acertadamente observou Regina Zilberman (2004), ao perceber que Erico Verissimo também bebeu na fonte de Marcel Proust, pelo fato de usar a mesma estratégia utilizada pelo escritor francês na obra *Em busca do tempo perdido*. Segundo ela, Proust termina a sua

obra, um conjunto de sete romances,³ com a mesma palavra utilizada no início dela: tempo; e Erico Verissimo conclui com o mesmo parágrafo utilizado na abertura da trilogia, artifício que dá circularidade à narrativa e compromete a linearidade do tempo cronológico e da própria leitura, obrigando o leitor a voltar ao início da trilogia.

A estratégia utilizada na página de conclusão da trilogia assemelha-se a que Marcel Proust emprega no seu romance *Em busca do tempo perdido*: a palavra final de *O tempo redescoberto*, último volume da obra, é a mesma que abre *No caminho de Swann*, narrativa que inaugura o grupo de livros. A repetição da estratégia, por sua vez, deve-se a outra afinidade: ambas as personagens, o narrador da *Recherche* e Floriano, desejam afirmar-se enquanto escritores e lutam para realizar a aptidão que acreditam possuir, mas que ainda não teria desabrochado com plenitude.

[...]

Sob esse aspecto, Erico Verissimo parece dever a Marcel Proust algumas ideias, dívida antecipada pela apropriação da palavra-chave da *Recherche* – tempo – que migra do título do livro francês para o brasileiro e que se completa pelos tópicos realçados até aqui (ZILBERMAN, 2004, p. 162-163).

Regina Zilberman lembra que Erico Verissimo inverte o procedimento metaficcional de Marcel Proust, observando que *Em busca do tempo perdido*, os leitores são induzidos a identificar o narrador ao autor da obra pelo fato de que em duas ocasiões uma das personagens (Albertine) chama o protagonista de Marcel; e em *O tempo e o vento* Erico Verissimo esconde-se sob a máscara de Floriano Cambará, transferindo ao personagem todos os méritos atribuídos à sua criação literária.

5 Considerações finais

A impecável utilização da metaficção em *O tempo e o vento* se deve às apropriações que Erico Verissimo fez de Aldous Huxley e Marcel Proust, somadas aos objetivos do seu projeto literário, que ele foi amadurecendo de romance para romance, ao mesmo tempo em que desenvolvia e aperfeiçoava as técnicas narrativas de ambos, adaptando-as

³ *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O Caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*.

aos seus propósitos de escrita, conforme é possível perceber nos romances escritos entre *Fantoches* e a trilogia.

Nesse sentido, a leitura e tradução do livro de Huxley trouxe a Erico Verissimo uma técnica romanesca que veio ao encontro dos anseios do escritor de ficcionalizar a criação literária e refleti-la no próprio ato de criação, conforme ele já havia esboçado em *Fantoches*, uma técnica que poderia ser adaptada ao contexto literário brasileiro da década de 1930. A isso veio a acrescentar-se a técnica metaficcional utilizada por Proust, que talvez tenha sido a responsável por inspirar o acabamento surpreendente e genial que Erico Verissimo deu à trilogia, que resultou na duplicação repetida *ad infinitum* da *mise en abyme*.

Mas é necessário ressaltar, mais uma vez, que Erico Verissimo não fez uma cópia vulgar da metaficção utilizada por Aldous Huxley e Marcel Proust. Ele se apropriou das técnicas dos dois romancistas e adaptou-as ao contexto social e literário brasileiro, transformando-as em um instrumento que pudesse realizar o seu projeto literário, num processo intertextual de absorção e transformação de um outro texto, conforme preceitua Julia Kristeva (1974), e de adaptação social do modelo apropriado, conforme os pressupostos comparatistas de Antonio Candido (2006). E mais ainda, Erico Verissimo aperfeiçoou as técnicas retiradas de Huxley e Proust, como o fim da trilogia nos mostra, concebendo uma narrativa que se desdobra sobre si mesma, e realizando com perfeição o projeto metaficcional idealizado por seus modelos.

Referências

BERNARDO, G. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria*, n. 17, nov.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

BORDINI, M. G. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, EdIPUCRS, 1995.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, A. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, F. L. (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARPENTIER, A. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de M. J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

CHAVES, F. L. *O escritor e o seu tempo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

FARIA, Z. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A Rainha dos Cárceres da Grécia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais....* São Paulo: ABRALIC, 2008.

GIDE, A. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

HUXLEY, A. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAID, E. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, S. A estrutura musical no romance. In: BORDINI, M. G. (Org.). *Cadernos de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 143-165.

SARTRE, J. P. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 30. ed. São Paulo: Globo, 1995a.

VERISSIMO, E. *Fantoches e outros bichos*. 13. ed. São Paulo: Globo, 1995b.

VERISSIMO, E. *Incidente em Antares*. 25. ed. São Paulo: Globo, 1995c.

VERISSIMO, E. *O arquipélago*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1995d. v. 1, 2 e 3.

VERISSIMO, E. *O continente*. 34. ed. São Paulo: Globo, 1995e. v. 1 e 2.

VERISSIMO, E. *O resto é silêncio*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995f.

VERISSIMO, E. *O retrato*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1995g. v. 1 e 2.

VERISSIMO, E. *Um lugar ao sol*. 30. ed. São Paulo: Globo, 1995h.

ZILBERMAN, R. Da memória para a história. In: BORDINI, M. G.; ZILBERMAN, R. (Org.). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 159-191.

Recebido em: 4 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 10 de julho de 2018.



Seminário dos ratos: uma análise de contos pela crítica genética

Seminário dos Ratos: *A Genetic Criticism Tale Analysis*

Marcelo Módolo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

modolo@usp.br

Antonio Ackel

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

ackelbarbosa@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo de crítica genética (GRÉSILLON, 1994) sobre três contos da obra *Seminário dos ratos* de Lygia Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” e “Tigrela”. Para esse fim, utilizou-se metodologia da crítica textual (SPINA, 1977), dando o primeiro passo para a elaboração da análise com a *recensio*, que trata não só do levantamento e utilização de todas as edições publicadas no Brasil, entre 1977 e 2009 (nossa proposta foi estudar a tradição impressa da autora, pois seus manuscritos, até a conclusão deste trabalho, não estavam disponíveis para consulta), mas também do processo da *collatio*, uma comparação entre esses contos, com a finalidade de ler Lygia em seus diferentes modos de escrever: com acréscimos e substituições. Ao se deparar com essa inquietação da autora, o leitor é levado a pensar para além de seus contos, o objeto de estudo torna-se instrumento de observação do uso linguístico de épocas diferentes, e não de textos variados com fim em si mesmos. É nesse momento que a pesquisa revela a complexidade da construção de um texto e conduz o leitor aos mesmos caminhos que a autora refez, questionando-o se, em suas escolhas lexicais ou organizações sintático-semânticas, sua intenção era mostrar a situação real do uso da língua naqueles momentos, ou se pretendia criar efeitos pragmáticos e semânticos distintos em suas histórias.

Palavras-chave: crítica genética; crítica textual; *Seminário dos ratos*.

Abstract: The purpose of this article is to outline what is involved in genetic criticism (GRÉSILLON, 1994) as presented in three tales from *Seminário dos Ratos* by Lygia

Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” and “Tigrela”. The textual criticism methodology (SPINA, 1977) was the first step for the elaboration of the analysis with recensio, which includes not only the survey and use of all editions published in Brazil, between 1977 and 2009 (our proposal was to study the author’s printed tradition, her manuscripts, until the conclusion of this paper, were not available for consultation), but also the *collatio* process, a comparison between these tales, in order to read Lygia’s work in her different ways of writing: with additions and alterations. When comparing emendations in all of the available editions, the reader is led to think beyond her tales, which means, the object of study becomes an instrument of observation of the linguistic use of different time frames, and not only as texts are presented in books. This is the moment in which research discloses the complexity of text construction and takes the reader to the same paths that the author took, questioning whether they were lexical choices or syntactic-semantic organizations; whether her intention was to show the actual usage of language at that time, or whether they were intended to create distinct pragmatic and semantic effects in her tales.

Keywords: genetic criticism; textual criticism; *Seminário dos Ratos*.

1 Introdução

A Crítica Genética (doravante CG) é uma disciplina que se insere no nível substancial na ciência filológica, na medida em que estuda e determina o processo da gênese do texto e sua escrita contidos nas escrituras autorais que antecederam o texto definitivo. É sua função seguir os passos que levaram à composição da obra, um processo que se revela fragmentado e assíncrono em sua elaboração e reelaboração. O processo de criação sobre o qual se debruça a CG permite, de certa forma, uma aproximação do modo de pensar do autor, pois revela documentos que legitimam historicamente sua trajetória artística. Anotações, rasuras, emendas em geral e até desenhos formam uma espécie de memória para a reconstituição do percurso de criação autoral.

Os estudos sobre CG se apoiam sobre variadas questões teóricas. Qualquer escritura, durante seu processo de criação, pode se valer de quatro operações básicas: o acréscimo, a supressão, a substituição e a permuta. O geneticista, que se volta para a literatura, busca tais atos autorais. Quem diz *ato*, diz *realização no tempo* (GRÉSILLON, 2007, p. 53). É a partir desta afirmação que o estudioso da CG busca

recuperar ideias concebidas na realização da obra por meio de vestígios que o autor deixou ao longo de seu percurso. Ao final de sua trajetória, pretende o geneticista levar a cabo suas reflexões teóricas acerca da obra e conjecturar, para além de dados apontados, razões que levaram a determinados desvios. Porque, a partir do momento que o estudioso sabe sobre o autor, sobre obra, sobre seus lugares de circulação, lugares de pouso e quem foram os leitores daquela obra, o texto, impresso e acabado, deixa de ser o único alvo do olhar genético.

A partir do exposto acima, apresentamos um estudo de crítica genética sobre três contos da obra *Seminário dos ratos*, de Lygia Fagundes Telles: “As formigas”; “Senhor diretor” e “Tigrela”. Por meio de levantamento de todas as obras existentes (desde sua primeira edição de 1977 até a última edição revista pela autora, em 2009) e uma comparação minuciosa de seu conteúdo, foi possível avaliar todas as substituições e adições, assim, trata-se de textos que apresentam mudanças significativas ao longo de suas publicações, a cada emenda autoral e que constituem o patrimônio literário da autora, para conservar e explorar o estudo da CG.¹ O foco, então, será apontar as variantes que a autora preferiu adicionar e modificar, mas não suprimir nada de sua versão primeira, o que veremos mais adiante. Não serão feitas aqui conjecturações detalhadas sobre motivo de tais emendas, mas apontamentos sobre o que foi mudado e quando mudou.

2 As edições de *Seminários dos ratos* e suas incongruências

Seminário dos ratos foi escrito em 1977 e publicado pela primeira vez pela editora José Olympio, depois, seus direitos autorais foram adquiridos pela Nova Fronteira, Rocco e atualmente a Companhia das Letras publica as obras de Lygia Fagundes Telles. Durante todo o percurso de aquisições pelas editoras, o formato dos livros sempre foi semelhante, todos apresentam a dimensão padrão de 21 x 14 cm e o número de páginas se diferenciou em algumas delas: 1977, 136 p.; 1984, 1987, 1989, 188 p.; 1998, 165 p.; e 2009, 183 p. As três primeiras edições apresentam a mesma capa, talvez para manutenção do sucesso da obra (BLISS, 1933,

¹ Os manuscritos de Lygia estão sob custódia do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Durante esta pesquisa, entramos em contato com o IMS, mas seus manuscritos não estavam catalogados, e não puderam ser liberados para consulta.

p. 69). É oportuno lembrarmos que a autora também ganhou o prêmio Pen Club do Brasil em 1977, com esse trabalho. A partir da 4ª edição, as capas vão se alterando, de acordo com as editoras que publicaram o livro.

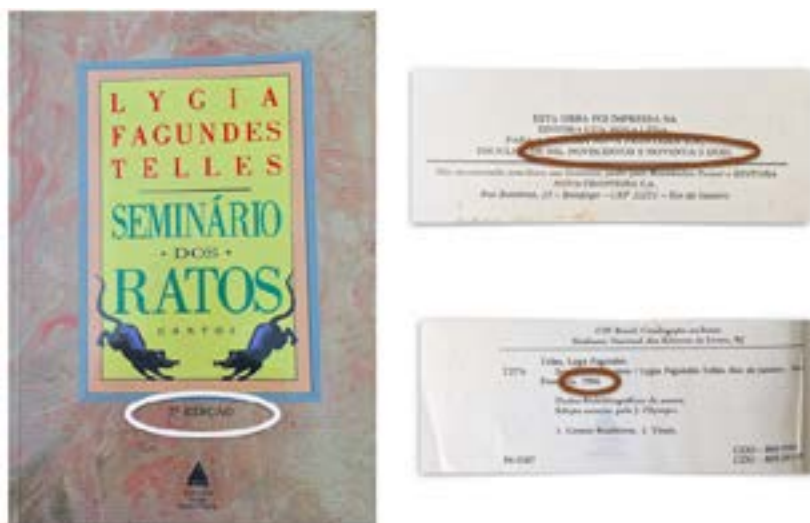
Nas edições publicadas pela Nova Fronteira, encontram-se divergências de informação quanto ao número de sua edição e seu respectivo ano de publicação. Três capas dizem ser 5ª, 6ª e 7ª edição, mas suas fichas catalográficas dizem ser a 4ª edição. Esta é uma questão relevante para o estudioso da crítica textual que, durante o processo de *recensio*, precisará fazer o levantamento de todas as publicações disponíveis para seus estudos. Ainda na ficha catalográfica dessas mesmas edições, a informação de impressão é do ano de 1984, porém, quando comparada com a informação do colofão, os anos de publicação são 1987, 1989 e 1992, respectivamente.

Abaixo, a ilustração da capa indicando ser a 5ª edição, com a ficha catalográfica indicando ser a 4ª edição, tendo sido publicada em 1984 e o colofão indicando ter sido impressa em 1987.

Figura 1 – Informações sobre a obra *Seminário dos ratos*



Abaixo, a ilustração de outra capa indicando ser a 6ª edição, com a ficha catalográfica indicando ser a 4ª edição, tendo sido publicada em 1984 e o colofão indicando ter sido impressa em 1989.

Figura 3 – Informações sobre a obra *Seminário dos ratos*

Em busca de uma entidade oficial que pudesse esclarecer tal dúvida, e certamente corroborar com o trabalho de *recensio* da crítica textual, recorreremos ao *site* da Biblioteca Nacional, que não faz referência à 7ª edição. Essa falta de informação pode suscitar dúvidas quanto à certeza sobre a existência de todas as edições publicadas da obra, por exemplo, poderia haver alguma edição interpolada não descrita no *site*. Outro motivo que pode comprometer o trabalho de *recensio* é o fato de a Companhia das Letras não trazer a informação sobre o número da edição. Informa, em sua ficha catalográfica, que se trata da “última edição revista pela autora”. Algo interessante também acontece com esta editora, por razão não informada pela autora, nem pela editora, as edições de 2009 e 2015 (reimpressão) não apresentam o conto “O X do problema”. Essa narrativa foi retirada da última publicação, nessas edições, sem qualquer explicação prévia, assim, se o leitor quiser saber sobre essa estória, precisará recorrer a uma edição anterior.

A seguir, apresentamos o quadro que compara as informações extraídas das edições com o *site* da Biblioteca Nacional.² O quadro mostra que há divergência de informações que pode comprometer o

² Fundação Biblioteca Nacional. Consulta ao acervo disponível em: < <http://acervo.bn.br> >.

trabalho do estudioso em sua coleta de documentos. É um quadro que coloca em dúvida se todo o material publicado de *Seminários dos ratos* foi, de fato, localizado.

Quadro 1 – Informações editoriais da obra *Seminário dos ratos*

Edição	Ficha catalográfica	Copyright	Editora	Ano de publicação informado pela ficha catalográfica	Ano de publicação informado pelo site da Biblioteca Nacional	Contos
S/N	S/N	1977	José Olympio	1977	1977	14
2ª	2ª	1977	José Olympio	1977	1977	14
3ª	3ª	1977	José Olympio	1980	1980	14
4ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1984	14
5ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1987	14
6ª	4ª	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	1989	14
7ª	S/N	1977, 1984	Nova Fronteira	1984	Não há registro desta edição no site da Biblioteca Nacional	14
8ª	8ª	1977, 1998, 2009	Rocco	1998	1998	14
S/N	S/N	1977, 2009	Companhia das Letras	1998	2009	13

3 As emendas de cada revisão autoral

Ainda que façam um texto desaparecer (HAY, 2002, p. 15-31), as emendas autógrafas são vestígios físicos de um processo intelectual do autor durante sua criação textual. Cada ato realizado, sobre o que já estava escrito, desvia o caminho para outro pensamento, oferece outro significado. O anterior já não existe mais. O novo percurso se abre para uma obra nova, diferente das outras. É por meio de estudos da CG que se recuperam escritos anteriores, identificando suas diferenças e conjecturam-se razões que levaram a tais modificações. É certo que a

relação da emenda com a escrita consolida uma teoria geral de criação nas práticas de produção textual, na medida em que está associada à época em que foi produzida. Intervenções para atualizações de ordem tecnológica, social, política e cultural podem ser fatores que corroboram para tal teoria. Para o desenvolvimento de uma análise das emendas da autora, é necessário pensar no que Grésillon (2007) chama de “obra aberta”, uma possibilidade de escolhas que a autora multiplicou, em favor de seu público leitor. Para o geneticista, é difícil avaliar os desvios de um escritor quando deve apontar as razões que o levaram a fazer e qual o impacto que tais mudanças causaram em uma nova leitura. De qualquer forma, cabe ao estudioso da CG o papel de estudar e conjecturar todas as realizações do tempo de uma obra, segundo a vontade de um autor que não a explicita. Uma rasura, por exemplo, leva o estudioso a refletir sobre ela mesma, quando invalida a escrita anterior e, ao mesmo tempo, aumenta as possibilidades de conjecturações sobre a gênese do trecho em tela. Ainda que esta pesquisa procure observar principalmente quando e quais variantes foram feitas, tentará apontar possíveis análises que levaram a autora a modificar tantas vezes sua obra.

Os três contos analisados nesta pesquisa apresentam diferenças entre si, tanto quantitativas quanto qualitativas. Para que sejam entendidas as sucessivas emendas lygianas, a transcrição de todos os trechos é em forma de edição diplomática, cuja única função é reproduzir todos os elementos presentes nos modelos. Salientamos aqui, que durante o processo de colação, consideramos somente as variantes sintáticas (excluindo a pontuação), lexicais e morfológicas que alteraram o texto. Acreditamos que, em nossa tradição impressa, as variantes acidentais de pontuação, capitalização e abreviaturas foram normalizadas pelo tipógrafo/editor de edição para edição. Os textos seguem, sobremaneira, um padrão da casa editorial em que foram editados.

3.1 “As formigas”

A primeira emenda encontrada no conto “As formigas” é por substituição. Lygia utilizou o primeiro termo *compacta*, para designar a trilha das formigas, em suas quatro primeiras edições, mas ao publicar sua obra em 1984, pela Nova Fronteira, preferiu substituir o termo por *espessa*. Adjetivos que trazem nuances semânticas distintas, construindo visões diferentes para o público leitor:

- “que entravam em trilha *compacta*” (1977, 1980, p. 5).
- “que entravam em trilha *espessa*” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 10; 1998, p. 9; 2009, p. 12).

A segunda emenda é feita por adição. O artigo *um*, inserido antes de *fiapo*, parece especificar o sintagma nominal. Ao especificá-lo, é possível conjecturar que Lygia quis referir-se à palavra *fiapo* como parte de um conjunto de grandeza descontínua em que é possível distinguir parte singular e enumerá-la (CARDEIRA; MIRAMATEUS, 2008, p. 78):

- “Não ficou nem fiapo de cartilagem” (1977, 1980, p. 5).
- “Não ficou nem *um* fiapo de cartilagem” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 10; 1998, p. 10; 2009, p. 12).

A terceira e última intervenção encontrada em “As formigas” é uma outra substituição. Para descrever tal emenda, concebe-se um modelo que parte do estado das coisas. Na estrutura das sentenças abaixo temos [- dinâmico] [+ controle] → situação de estado: *no seu anzol*, uma descrição estática, que foi substituída por [+dinâmico] [+ controle] → evento de ação: *me trouxe par a superfície*, uma descrição dinâmica:

- “me fsgou *no seu anzol*” (1977, 1980, p. 7).
- “me fsgou *e me trouxe para a superfície*” (1984, 1987, 1989, 1992, p. 12; 1998, p. 12; 2009, p. 14).

3.2 “Senhor diretor”

No segundo conto, “Senhor diretor”, encontramos a primeira emenda feita por substituição. Podemos conjecturar que houve uma tentativa de esclarecimento quanto ao sentido do sintagma nominal, substituindo *o jovem casal de biquíni amarelo* por *a jovem de biquíni amarelo*. Somente na última edição revista pela autora, a publicação da Companhia das Letras, de 2009, a autora buscou esclarecer a ambiguidade, deixando claro que quem usava o biquíni era apenas a jovem que estava na frente:

- “a capa da revista com *o jovem casal de biquíni amarelo*, ela na frente, ele atrás” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17; 1998, p. 15).
- “a capa da revista com *a jovem de biquíni amarelo na frente*, ele atrás” (2009, p. 17).

Da mesma forma, buscando esclarecimento sobre a cena testemunhada, Lygia especifica que a indecência, considerada pela personagem, foi vista *num cinema em Paris*, e não *em Paris*. Talvez, para a autora, nas edições anteriores a 1998, a leitura passava a impressão de que tal evento tivesse sido testemunhado em um lugar qualquer da capital francesa. Trata-se nesse caso de uma emenda por adição, provavelmente para evitar ambiguidade:

- “aquela indecência que viu *em Paris*” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17).
- “aquela indecência que viu *num cinema em Paris*” (1998, p. 15; 2009, p. 17).

A emenda por substituição a seguir nos relata alterações ocasionadas pela mudança do tempo verbal, que incidirá em questões aspectuais. Nesse caso, a personagem utiliza-se de um *tempo real*, descrevendo um estado de coisas coincidente com seu tempo cronológico. Lygia preferiu fazer a personagem descrever um presente largo, ou imperfectivo, em que indica simultaneidade com o momento da fala. É possível também que essa substituição faça referência ao que Castilho (2010) chama de “presente atemporal”, ou seja, um tempo fictício, cujo interlocutor é levado a uma simultaneidade e, pela metáfora, alude a um presente universal situado no domínio da vagueza.

- “Televisão *era* outro foco de imoralidade” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “Televisão *é* outro foco de imoralidade” (1998, p. 16); 2009, p. 18).

As próximas cinco emendas nos levam a uma mesma conjecturação. Lygia atualizou o conto para o leitor de sua época. Sabendo que as fitas VHS (Video Home System ou Sistema Doméstico de Vídeo, em português) começaram sua decadência no fim dos anos 1990 (BENSON-ALLOT, 2013, p. 183), decidiu revisar sua obra publicada pela Rocco, em 1998, e substituiu o termo *fita* por *filme*:

- “E confessou que viu *a fita* duas vezes” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 17).
- “E confessou que viu *o filme* duas vezes” (1998, p. 15; 2009, p. 17).

- “os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo *essas fitas*” (1977, 1980, p. 10; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo *esses filmes*” (1998, p. 15; 2009, p. 18).
- “o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. *Fita nacional?*” (1977, 1980, p. 17; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 27).
- “o imenso cartaz de cinema no outro lado da rua. *Filme nacional?*” (1998, p. 24; 2009, p. 26).
- “O porteiro informou que *a fita já ia adiantada*” (1977, 1980, p. 18; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 28).
- “O porteiro informou que *o filme já ia adiantado*” (1998, p. 25; 2009, p. 27).
- “pressentiu que *a fita* chegara ao fim” (1977, 1980, p. 21; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 32).
- “pressentiu que *o filme* chegara ao fim” (1998, p. 28; 2009, p. 31).

Na emenda por substituição abaixo, a autora procura esclarecer que o evento não foi realizado com *a manteiga*. Para evitar ambiguidade na leitura, a autora preferiu especificar que se tratava do *filme com a manteiga*. Ainda que a emenda pareça se tratar de uma simples substituição, verificamos que a estrutura da sentença se distanciou bastante nessas variantes. Há uma supressão de *bem como fizeram*, e uma adição de *e o filme com*. No contexto dessa passagem, é possível conjecturar que *bem como fizeram* está elíptico, quando fica clara a preocupação da personagem com as crianças. Ainda assim, a adição de *filme* foi colocada provavelmente para evitar ambiguidade na leitura:

- “as nossas inocentes crianças, *bem como fizeram com a manteiga*” (1977, 1980, p. 11; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 18).
- “as nossas, inocentes crianças, *e o filme com a manteiga!*” (1998, p. 16; 2009, p. 18).

Na emenda por adição abaixo, Lygia utilizou-se do *que*, pronome relativo com função de sujeito. Assim, atribuiu valor fórico ao sintagma para retomar e reforçar o que havia dito: *as mãos enluvadas*.

- “Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem” (1977, 1980, p. 11; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 19).

- “Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem *que estão enluvadas*” (1998, p. 16; 2009, p. 19).

A emenda por substituição que segue, mostra *das meninas lá atrás* por *daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio*. A preferência pela segunda opção mostra uma sentença correlata, em que se observa uma relação de interdependência com a outra:

- “Esse arfar espumejante como o rio *das meninas lá atrás*, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e *ele* transbordou inundando tudo” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “Esse arfar espumejante como o rio *daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio*, tentou detê-lo com sua voz rouca, com seus vincos e *o rio* transbordou inundando tudo” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

Na passagem abaixo, a personagem está no cinema e, talvez, para deixar isso mais claro ao leitor, Lygia prefere substituir os advérbios dêiticos de lugar *aqui adiante* por *aí nessa poltrona*:

- “E se o normal for o sexo contente da moça suspirando *aqui adiante*” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “E se o normal for o sexo contente da moça suspirando *aí nessa poltrona*” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

Na emenda abaixo, a autora, provavelmente, com intenção de relembrar o leitor que se tratava do movimento feminista, já referido anteriormente no conto, faz uma emenda por adição, utilizando-se de do adjetivo *feminista*:

- “Aqueles moças lá do movimento, tão desreprimidas” (1977, 1980, p. 19; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 30).
- “Aqueles moças lá do movimento *feminista*, tão desreprimidas” (1998, p. 26; 2009, p. 29).

A próxima emenda é também por adição, mas, neste caso, observa-se seu valor catafórico, pois anuncia o complemento oblíquo *homens* que serão descritos nos diálogos que a personagem terá com sua interlocutora no decorrer o conto:

- “A gente acaba se apaixonando pelos da roda mesmo” (1977, 1980, p. 20; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 31).
- “A gente acaba se apaixonando pelos *homens* da roda mesmo” (1998, p. 27; 2009, p. 30).

Na última emenda apresentada, é possível que Lygia tenha tentado evidenciar a pureza e virgindade da personagem que relembra um diálogo no conto. A partir do contexto em que é utilizado, a palavra *fruto*, utilizada até a edição de 1992, nos dá a ideia de “fruto do pecado”, que, segundo o dicionário Houaiss (2001), é “qualquer resultado, consequência proveniente de um erro, de um equívoco” e *fruta* é “fruto ou infrutescência comestíveis”. A fruta citada é o pêssego, conforme o excerto reproduzido abaixo, e a autora utiliza-se de uma metáfora para fazer menção a uma vida de prazeres vivida na juventude:

Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruta lembra, pêssego? Que a gente morde e o sumo escorre cálido, a gente? (TELLES, 2009, p. 30).

- “Que os outros morderam, que sei eu *desse fruto*?” (1977, 1980, p. 20; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 32).
- “Que os outros morderam, que sei eu *dessa fruta*?” (1998, p. 28; 2009, p. 30).

3.3 “Tigrela”

A primeira emenda encontrada no conto “Tigrela” é por substituição de um artigo por um pronome demonstrativo. A autora, talvez para especificar os sentimentos de Romana, a interlocutora da personagem, preferiu utilizar o pronome *esse* para, como numa metonímia, que toma a parte pelo todo, fazer *esse medo* representar todos os seus outros sentimentos e emoções descritos no conto:

- “e o medo virava indiferença” (1977, 1980, p. 22; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 33).
- “e *esse* medo virava indiferença” (1998, p. 31; 2009, p. 33).

Para nomear a voz do diálogo, Lygia opta por uma emenda por adição e mostra que Romana é a personagem dona do discurso:

- “aprendi outro tanto disse esboçando um gesto” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 37).
- “aprendi outro tanto disse *Romana* esboçando um gesto” (1998, p. 35; 2009, p. 37).

As próximas duas emendas são por substituição e tratam do tempo verbal. A partir da edição publicada pela Rocco, em 1998, a autora decidiu que o tempo não seria mais pretérito na voz da personagem Romana, mas o presente de hábito ou iterativo. Um momento que indica simultaneidade no momento da fala. Até a edição da Nova Fronteira, em 1992, Lygia preferiu manter os pretéritos mais-que-perfeito e imperfeito. Nessas substituições, o sentido da história muda. A partir do momento em que o tempo presente é majoritariamente utilizado, entende-se que as ações descritas pela personagem ainda acontecem no momento do diálogo. Esse tempo presente é bastante relevante para o conto, pois, no final, a personagem tem medo que Tigrela tenha se matado, conforme, igualmente, o excerto: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 2009, p. 40). Realizando seu discurso no presente, a personagem passa a ideia de que possui esperanças de que ela ainda esteja viva:

- “Já *tinha me contado* que era Aninha quem lhe *aparava* as unhas? *Entregava-lhe* a pata sem a menor resistência, mas não *permitia* que lhe *escovasse* os dentes, *tinha* as gengivas muito sensíveis” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 37-38).
- “Já *contei* que é Aninha quem lhe *apara* as unhas? *Entrega-lhe* a pata sem a menor resistência, mas não *permite* que lhe *escove* os dentes, *tem* as gengivas muito sensíveis” (1998, p. 35; 2009, p. 37).
- “Não *usava* o fio dental porque não *comia* nada de fibroso mas se um dia *me comesse*, *sabia* onde encontrar o fio” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 38).
- “Não *usa* o fio dental porque não *come* nada de fibroso, mas se um dia *me comer*, *sabe* onde encontrar o fio” (1998, p. 35; 2009, p. 37).

A última emenda que esta pesquisa mostra é por substituição. Outro caso de metonímia, mas ao contrário do anterior, tem-se o exemplo do todo pela parte na substituição. O pronome *me*, simbolizando o todo foi substituído por *o olhar*:

- “*me desviei para a parede*” (1977, 1980, p. 25; 1984, 1987, 1989, 1992, p. 38).
- “*desviei o olhar para a parede*” (1998, p. 35; 2009, p. 38).

4 Conclusão

Durante a 16ª Bienal do livro, Lygia Fagundes Telles, uma das principais homenageadas no evento, disse ser uma escritora insatisfeita (SAVAZONI, [s.d.]). É por meio dessa insatisfação com o “texto acabado”, que a autora manifesta na produção de suas obras, que esta pesquisa se constituiu. *Seminário dos ratos* nos pareceu um projeto literário em que a autora quis revelar o tempo e o espaço em que se inseriu desde seu lançamento. Em razão disso, pudemos observar traços de relação sociais, imaginativos e artísticos, que Lygia utilizou para comunicar-se com seus leitores.

O trabalho sobre a CG, que apresentamos aqui, procurou mostrar que uma obra é o resultado de um processo de constantes transformações e se volta para todas as mudanças pelas quais ela percorreu até ser apresentada como produto final, mas nem sempre acabado. É um olhar que se volta para produções sobre o produto, para o ato de escritura sobre a escrita. Para a CG, o universo encerrado de um texto impresso não permite conhecer as decisões de como as ideias são concebidas, geradas, escolhidas, retomadas e até esquecidas, mas os manuscritos, edições modificadas e as anotações, a respeito de uma obra, auxiliam ordenações e classificações que podem ser interpretadas. É assim que esta disciplina se circunscreve em um contexto de regressões e progressões. E mesmo que se estabeleça um ponto inicial e um final no estudo da obra, esses não poderão ser tidos como absolutos no seu processo criativo. A intenção desta pesquisa foi mostrar uma literatura lygiana como atividade em movimento. A partir dos contos analisados, verificamos que Lygia, em “As formigas”, fez apenas uma adição e duas substituições; em “Senhor diretor”, cinco adições e doze substituições; e em “Tigrela”, três adições e doze substituições. Nenhuma supressão foi encontrada nesses contos, desde sua primeira edição. É certo que o ponto de vista, a que se propõe nosso trabalho, implica questionar (in)certezas sobre os escritos da autora.

O que deve ser apreendido de um texto que se modifica ao longo de sua existência, e, portanto, dialoga de variadas formas com seus leitores? Acompanhar tais modificações coloca em xeque o entendimento sobre uma leitura, ou sobre a estética, em geral. Quando Lygia decide rever suas edições,

chama a atenção do estudioso para o que Grésillon chama de literatura *in status nascendi*, “foco que acompanha uma vontade de dessagrar, de desmistificar o texto dito *definitivo*” (GRÉSILLON, 2007, p. 26).

Uma vez concebida a primeira edição de um texto (que nasce, geralmente, de um manuscrito/datiloscrito), começa a ramificação de uma árvore genealógica estemática. É por meio de suas filiações e parentescos que a história da obra se constitui. Nesta pesquisa, podemos observar como três contos se modificaram até o momento em que a autora afirma fazer sua “última revisão”, em 2009.

Vimos que Lygia reviu seu trabalho durante suas tantas publicações. Longe de ser uma disciplina que estuda somente o passado, a CG utiliza a elaboração da estética do presente para se debruçar sobre a literatura. A partir de três contos analisados, podemos considerar que este trabalho perseguiu parte do devir de *Seminário dos ratos* com a intenção de entender as recriações da autora e, assim, inventariar a elaboração literária que constitui seus escritos.

É por meio de cada intervenção autoral que essa disciplina se sustenta, buscando reconhecer em cada emenda a concepção de literatura recriada. A concepção do “espírito de época” de que Grésillon (2007, p. 13) fala, corrobora com uma produção em constante evolução e, ao mesmo tempo, com a construção da história de uma obra produzida sob diversos aspectos, cada um à sua maneira e a seu tempo. Cada modificação revela para o geneticista um desejo, uma inquietação que, no seu modo de ver, dá nova forma ao texto e resgata uma vida de escritura baseada em adições, substituições e supressões.

Nesta pesquisa foram escolhidas todas as edições desde seu lançamento até aquela que o leitor tem disponível hoje nas livrarias. Edições revistas pelo autor da obra se inserem em qualquer pesquisa genética e, como observado, ao serem confrontadas, mostram caminhos diferentes. Variadas escolhas que denunciam reflexões autorais a respeito de sua obra e demonstram a insatisfação com o acabado, a não aceitação do “pronto” que diz que sempre há algo que pode ser modificado em prol do leitor de uma determinada época, história e cultura.

Referências

CARDEIRA, E.; MIRA MATEUS M. H. *Norma e variação*. Lisboa: Caminho, 2008

BENSON-ALLOTT, C. *Killer tapes and shattered screens: video spectatorship from VHS to file sharing*. Berkeley: University of California Press, 2013.

BLISS, H. E. *The organization of knowledge in libraries and the subject-approach to books*. New York: The H. W. Wilson Company, 1933.

CASTILHO, A. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010

GRÉSILLON, A. *Éléments de critique génétique*. Paris: P.U.F. 1994

GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HAY, L. O texto não existe: reflexões sobre a crítica genética. In : ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29-44.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

SAVAZONI, A. T. “Sou uma escritora insatisfeita”, diz Lygia Fagundes Telles. *Folha Online*. Disponível em: < <http://bit.ly/2FM9AzI>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SPINA, S. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 25 de junho de 2018.



Sob a máscara de Antônio Verde: um estudo do universo literário de Aníbal Machado no início do século XX

Under Antônio Verde's Mask: A Study of Aníbal Machado's Literary Universe in the Beginning of the 20th Century

Marcos Vinícius Teixeira

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

marcosteixeira@uems.br

Resumo: Aníbal Machado (1894-1964) é um importante escritor do Modernismo brasileiro. Suas obras têm sido estudadas no meio acadêmico e fora dele, mas a sua produção anterior a 1944 não tem recebido a devida atenção. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é estudar a produção literária da primeira fase do escritor, quando apareceu nas páginas das revistas *A Vida de Minas* e *A Cigarra* com o pseudônimo de Antônio Verde, entre os anos de 1915 e 1920, considerando-se as datas de publicação dos textos. Neste estudo, procura-se demonstrar que duas vertentes estéticas convivem em seus textos no período: uma, passadista, possivelmente herdeira do Simbolismo, caracterizada por uma linguagem sugestiva e por um clima de mistério; outra, marcada por uma linguagem menos obscura, mais próxima da dimensão da crônica, detentora de maior objetividade, que predominará na produção futura do escritor. Espera-se, assim, contribuir para uma melhor compreensão da obra do escritor modernista.

Palavras-chave: Aníbal Machado; Antônio Verde; *A Vida de Minas*; *A Cigarra*.

Abstract: Aníbal Machado (1894-1964) is an important Brazilian Modernist writer. His work has been studied in the academy and out of it, but his production before 1944 has not received its due attention. To this end, the purpose of this article is to study the literary production of this writer's first phase, when he appeared on the pages of *A Vida de Minas* and *A Cigarra* magazines, under the pseudonym Antônio Verde, from 1915 to 1920, considering the dates of publication of these texts. This study aims to demonstrate two aesthetic dimensions that coexist in his texts in that period: one,

pertaining to the past, possibly with Symbolistic features, characterized by suggestive language and an aura of mystery; the other one, marked by a less obscure language, closer to the dimension of a more objective chronicle, which will dominate the writer's future production. In this way, we expect to contribute to a better understanding of the work of such Modernist writer.

Keywords: Aníbal Machado; Antônio Verde; *A Vida de Minas*; *A Cigarra*.

Autor de contos importantes como “A morte da porta-estandarte” e “O iniciado do vento”, de uma obra experimental intitulada *Cadernos de João* e do romance *João Ternura*, publicado postumamente, Aníbal Machado teve uma trajetória bastante singular na história do Modernismo brasileiro. Nas últimas décadas, sua produção tem recebido cada vez mais atenção da crítica literária, especialmente nas universidades brasileiras. Os primeiros textos do escritor, publicados em revistas e jornais, no entanto, não têm sido objeto de estudo. Da produção anterior à publicação de seu primeiro livro, *Vila feliz*, ocorrida somente em 1944, destacam-se os textos publicados sob o pseudônimo de Antônio Verde e sua participação nos livros *O capote do guarda* e *Brandão entre o mar e o amor*. Neste artigo, estudamos alguns textos que aparecem com o pseudônimo de Antônio Verde, publicados tanto na revista *A Vida de Minas*, em 1915, quanto na revista *A Cigarra*, em 1920. Nosso propósito é demonstrar que na primeira produção literária de Aníbal Machado convivem duas dimensões estéticas diferentes e até mesmo antagônicas. Em alguns textos verifica-se um clima de mistério e uma linguagem fortemente sugestiva, o que nos permite pensar numa herança simbolista. Já em outros, nota-se uma maior objetividade e uma linguagem cristalina, anunciando o universo modernista que predominará na sua produção literária posterior.

Para o estudo da primeira produção literária de Aníbal Machado, consideramos como primeira fase o período que vai da publicação de seus primeiros textos até o ano de 1923. Nesse período, o escritor residiu em Belo Horizonte, viveu um tempo no Rio de Janeiro, retornou a Belo Horizonte, depois se mudou para Aiuruoca, no sul de Minas Gerais, onde passou um ano, e voltou a morar na capital mineira. O período coincide, em parte, com a época em que cursou Direito, tendo iniciado a faculdade em 1913 e terminado em 1917. Em 1923, mudar-se-á para o Rio de Janeiro, onde permanecerá até o fim de sua vida. “O sentido das estátuas”, que parece ser a primeira publicação do autor, ainda não foi

localizado pela crítica e a única informação que temos sobre ele é dada pelo autor em “Autobiografia”.

Nessa época [dois últimos anos do curso de Direito], ou creio que antes, publiquei numa revista de estudantes um dos meus primeiros escritos intitulado “O sentido das estátuas”, uma coisa inteiramente sem sentido, e eu daria um doce para quem a entendesse (MACHADO, 1994, p. 292).

Em uma reportagem feita por Renard Perez para o *Correio da Manhã*, em 4 de fevereiro de 1956, novamente somos informados de que o autor o redigiu enquanto cursava Direito: “recorda-se de um ensaio meio metafísico, escrito ainda ao tempo da faculdade – ‘O Sentido das Estátuas’ – e que até hoje não consegue decifrar” (PEREZ, 1956, p. 8).

Em sua primeira fase, o escritor assinou seus textos tanto com seu nome quanto com o pseudônimo Antônio Verde, havendo ainda a possibilidade de ter utilizados abreviações ao publicar em revistas. Como Antônio Verde, apareceu tanto nas páginas de *A Vida de Minas*, que circulava no estado de Minas Gerais, quanto em *A Cigarra*, revista de tiragem maior, que circulava não só em São Paulo, mas em boa parte do país. Na reportagem feita por Renard Perez, em 1956, afirma-se que o pseudônimo surgira em homenagem aos escritores portugueses Antônio Nobre e Cesário Verde: “[...] entre os seus autores preferidos, no gênero, destacavam-se Antônio Nobre e Cesário Verde (de cujos nomes retiraria o pseudônimo utilizado nos primeiros trabalhos)” (PEREZ, 1956, p. 8). Todas as referências que encontramos sobre o pseudônimo em notas de jornais ou textos críticos reproduzem, sem outra fonte, a informação que Perez registrou em 1956. Apesar da provável origem do pseudônimo, a leitura dos textos assinados com o pseudônimo revela uma quantidade considerável de referências a autores diversos. Apesar da utilização do pseudônimo, no decorrer de suas publicações, tanto a revista mineira quanto a paulista se encarregaram de informar aos leitores que se tratava de Aníbal Machado. Com isso, o autor não esconde a sua identidade e o uso do pseudônimo pode estar ligado ao universo literário que se formou em torno do periódico mineiro.

Em *A Vida de Minas*,¹ aparecem, a partir de 1915, alguns textos que podemos afirmar que são publicações de Antônio Verde. São eles: “Último festim”; “De um cigarro...” e “Estão-lhe vendo a carantonha?”.² Além dos textos assinados com pseudônimo, consideramos também os textos que constam na Coleção Aníbal Machado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Além dos três textos, aparecem ainda artigos assinados como *A. V.*, que talvez pertençam ao escritor.

No primeiro texto publicado em *A Vida de Minas*, já observamos uma atmosfera sombria, herdeira talvez do simbolismo, em que se pode notar um clima de mistério e uma atmosfera decadente. Vejamos um fragmento:

– Convivas! meia noite vai soar...
Esgotou-se o último sofisma... É preciso que sorvamos a taça, antes que ela aproxime, a Deusa insulsa – Nossa Senhora a Realidade!... já a vi, pelas mãos do Tédio guiada, penetrar neste recinto sagrado de magias.
Dispamos os tirsos das rosas e dos mirtos e cubramos de luto os mármore, os mármore espectrais que nos falam.
Paira sobre os cristais sonâmbulos deste banquete o perfume letal do último sonho, e, pelas nossas carnes, sentimos roçar os mantos algidos do êxtase eterno!... (VERDE, 1915)

Em “Último festim”, nota-se uma contraposição de espaços. Do lado de fora está a deusa insulsa chamada Realidade, que pode chegar a qualquer momento acompanhada do Tédio. Dentro, temos um recinto mágico e sagrado. Também nesse ambiente, existe a taça fatal, cujo ventre emana “sugestões alucinadoras de abandono e morte”. A meia-noite se aproxima e para que o estado de ebriedade se mantenha, os convivas são estimulados a sorver a bebida abrigada nas taças. A meia-noite parece se tornar uma espécie de não tempo, em que a realidade poderia ser negada em plenitude. A morte, chamada de volúpia secreta da vida, é solicitada a ser a “escultora desse instante eterno”.

¹ O Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte disponibilizou 15 números da revista *A Vida de Minas* em meio virtual, observando-se a seguinte sequência numérica: 1-10, 12, 19, 21, 24 e 25. Os números 5 e 6 se referem a uma única edição. Além disso, os números de 01 a 14 da revista também foram consultados em biblioteca particular.

² Este texto está publicado sem título em *A Vida de Minas*. Adotaremos aqui “Estão-lhe vendo a carantonha?” como título para nos referirmos a ele.

De forma semelhante, o texto “De um cigarro...” se ambienta no período noturno e possui linguagem sugestiva e clima de mistério. Em vez de uma bebida, tem-se agora o cigarro como o elemento gerador de devaneio. Aníbal Machado parte de um conto de Piërre Louÿs, “Une volupté nouvelle”, para criar a imagem de uma Salomé inspirada em Gustave Moreau, saída ou formada, nesse caso, da fumaça emanada do cigarro. É tarde da noite, e o personagem, que há pouco adentrara o quarto, trouxe consigo um tédio desmedido e uma vontade de “viajar toda a vida”, acende o seu cigarro de onde vê surgir uma mulher que o alumbra. Interrompida a revelação de mulher sensual, o personagem reanima a brasa do cigarro e faz voltar, pela fumaça que preenche o quarto, a imagem de sua Salomé:

Já começo a desconfiar. Alguma perfidia do cigarro? Olho mais: o rubi da brasa acende na treva esmeraldas, que são dois olhos verdes a olhar para mim penetrantemente, a encarar-me, a fixar-me pela hipnose mágica das pupilas... Fico aterrado e já começo a sentir calafrios de febre. Outra [baforada] mais violenta, e duas pernas impecáveis no espaço surgem, a apoiarem um torso que já se definiu. Aí paro, trêmulo, surpreso, maravilhado:
– É o teu corpo, é o teu corpo! exclamo; ainda bem que o trago preso à brasa do meu cigarro! (VERDE, [191-a]).

Ainda não é possível falarmos em Surrealismo, mas a atmosfera do texto, a ideia da bebida em “Último festim” e agora a de um cigarro que nos remete ao uso de substâncias entorpecentes, a mulher como um mito fulgurante que surge como uma revelação do cotidiano, permitem-nos perceber que a circulação das obras do grupo de André Breton encontrara terreno favorável no universo literário do escritor mineiro. Na época, a relação de volúpia, tédio e certo devaneio devia estar ligada ainda ao século XIX, como, por exemplo, encontramos em *Paraísos artificiais*, de Charles Baudelaire.

Se em “Último festim” e “De um cigarro...” nota-se um aspecto sombrio e sugestivo, em outro texto, “Estão lhe vendo a carantonha?”, características bastante diversas podem ser observadas. “Estão lhe vendo a carantonha?” aparece nas páginas de *A Vida de Minas*, ilustrado com a imagem de um homem de bigodes, com camisa de colarinho, gravata e cartola. Aqui trata-se de apresentar um personagem conhecido dos habitantes de Belo Horizonte, especialmente dos frequentadores do Bar

do Ponto e da região boêmia da cidade. O tratamento aproxima-se ao que encontramos no gênero da crônica:

Profissão? Bacharel, doutor, banqueiro, coronel – como queira – mas, sobretudo, Mingote. E todos os que encaram a vida sobre o ponto de vista *mingote* sagram-no filósofo; alguns o invejam, e se alguém lhe sorri zombeteiro é porque tem o receio covarde de dizer que o admira. Porque ele é mais um caso de estética do que de moral. Ama a noite, o charuto e o fraque sobre todas as cousas e perambula sempre pelos cafés-concertos com um ar de quem diz “ah! não sabes duma...”, a conversar sobre assuntos elevados: *champagne*, quinto andar de uma pensão, dr. Thom, etc...

Adora a galanteria fina, os perfumes que saibam – frangipana, e as longas medidas afidalgadas de Luiz XV. Coloca flor na lapela com mais facilidade que os nossos escritores os pronomes. Sua vida por certo não seria mais proveitosa de que a de um desembargador, de um político, de um professor público; apenas mais original e colorida, para não dizer genial (VERDE, [191-b]).

Mingote também aparece registrado por Pedro Nava em suas memórias, tanto em *Beira-mar* quanto em *Chão de ferro*, como uma figura curiosa e frequentador de um bordel do “quadrilátero da zona”. A presença do charuto, que se assemelha a um periscópio nas palavras de Antônio Verde, sugere o uso de entorpecentes. Em uma cena descrita no texto, Mingote se aproxima de um senhor e fala “como é, doutor... vamos ver um daqueles...”, o que reforça essa ideia. Num livro sobre a capital mineira, Benvindo Lima afirma que Mingote “era quase o único viciado em drogas da cidade, pois, além da cachaça e da cerveja, gostava de cocaína, a única droga conhecida na época” (LIMA, 1996, p. 33).

É interessante observar que esse texto se caracteriza de modo diferente em relação aos demais, não só pela proximidade com a crônica enquanto gênero, mas por manter em alguns momentos a dimensão sugestiva encontrada nos anteriores, como é possível perceber em passagens como:

Pois ele está em toda parte, ele e seu charuto. É o seu periscópio – denuncia-o sempre e é quase toda a sua psicologia.

Leve, onduloso e fugitivo como a fumaça e como a fumaça redemoinhando num vórtice em que se conjugam volutas de fumo, rabonas de fraque e uma cartola amarfanhada (VERDE, [191-b]).

No entanto, a maneira de abordar o personagem se faz por meio de um diálogo com o leitor, que pode se manter próximo ao narrador, como quem ouve uma confidência ou é comunicado de alguma história curiosa colhida no cotidiano da vida. O texto apresenta objetividade. A linguagem, com exceção de algumas passagens como a que notamos acima quando se torna bastante sugestiva, se revela cristalina e direta. O humor se faz presente de uma forma leve e há um tom descontraindo e cativante na forma como o personagem é “apresentado” ao seu leitor. Em “Estão lhe vendo a carantonha?”, Aníbal Machado se afasta do universo passadista que predomina nas páginas de *A Vida de Minas* e se aproxima do tipo de universo literário que estará presente em obras como *João Ternura* e parte de *Cadernos de João*. Assim, já em *A Vida de Minas*, podemos encontrar duas perspectivas presentes na primeira produção do escritor. Uma, de viés místico e passadista, tende a ceder para a outra, marcada pela dimensão da crônica e pela linguagem cristalina. Esta, ganhará novo rumo com a descoberta do Surrealismo, que terá em Aníbal Machado um dos maiores entusiastas.

As duas perspectivas também são encontradas nos textos que o escritor publicou na revista *A Cigarra*, anos antes da Semana de Arte Moderna. Com circulação muito maior do que *A Vida de Minas*, esse periódico possuía grande circulação em São Paulo, alcançava várias regiões do país e chegava a ser vendido na Argentina, além de ter tido representação em outros três países no início dos anos 1920.³ O escritor aparece como *A. Verde* no dia 2 de março de 1920, assinando dois textos breves publicados sob os títulos de “Monólogos de Hamlet”. Na mesma perspectiva dos textos já comentados, sua primeira publicação em *A Cigarra* alude à ópera *Salomé*, de Oscar Wilde, reforçando sua inclinação simbolista:

De noite, havia uma tristeza no ar, a lua, cambaleava, bêbeda, como quando Herodes, segundo me confidenciou Wilde, sentia sobre a cabeça tinta de sangue, o presságio de “um rumor de asas, o bater de grande asas invisíveis...” e aquela nuvem isolava-se na sua pureza de virgem não beijada e conservando incorruptível o perfume dos lírios brancos (VERDE, 1920b).

³ A revista *A Cigarra* foi disponibilizada na internet pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo.

O título “Monólogos de Hamlet” é o mesmo nos dois textos, que aparecem em páginas diferentes e com anúncios entre um e outro. Tudo indica, no entanto, se tratar de dois textos que deveriam vir sob o mesmo título, mas que devido à diagramação da revista acabaram separados e tiveram, talvez por isso, o título duplicado. No primeiro, temos um personagem que confessa a um amigo estar apaixonado pela imagem de uma nuvem, que aparece virgem e imaculada. Numa tarde, ela foi assediada por “anões disformes do Ar”, tisonando-a: “era a satiríase dos elementos”. Na sequência, como num ato em que é desvirginada, a nuvem aparece manchada de sangue com o sol em declínio. Àquele que lhe diz ser um lindo pôr do sol, responde o personagem que se trata da nuvem. Em seguida, a narrativa é retomada em primeira pessoa e finaliza com o seguinte fragmento:

Hoje eu amo as flores, de um amor doentio, doloroso como uma ferida. Que todas guardam no ovário humilde a gota d’água vinda do céu e em cujo cristal líquido vibra a virgindade branca que procuro pelo remotíssimo azul, acima das agulhas d’ aço das catedrais e do pó que o sr. prefeito não extingue nem jamais extinguirá, porque...

Você não terá um cigarro aí? (VERDE, 1920b).

A imagem do pó que o senhor prefeito não extingue, ao final do texto, interrompida pelo pedido de um cigarro, atribui forte sugestão à narrativa, que é reforçada por termos como “amor doentio”, “ferida”, “agulhas d’ aço”, dentre outros. De fato, atribui ambiguidade à imagem da nuvem e à sua visão. Talvez, a diferença de visão entre os personagens, em que um vê o pôr do sol e o outro afirma ser a nuvem, possa advir de um pó que o prefeito parece querer proibir ou perseguir. O pedido de cigarro, que interrompe o relato, soa como algo inocente diante da gravidade do que pode ter sido omitido com a presença das reticências. Se em “Estão lhe vendo a carantonha?” o uso de entorpecente aparece ligado a uma figura conhecida da sociedade belo-horizontina, nesse texto, de forma sugestiva, pode ser relacionado ao protagonista, se tomarmos o texto nesse sentido. Vale observar que, por outro lado, há um certo humor no texto que desconstrói ao mesmo tempo a imagem do possível entorpecente, delimitando a ambiguidade. O humor reside no inusitado de se estar apaixonado por uma simples nuvem e pela referência ao gênero da comédia em seu início. A referência a Hamlet no título reforça, em todo caso, a ideia de visão de algo completamente insólito.

O segundo texto, publicado com o mesmo título, mantém a ideia de um relato ao modo monólogo, embora haja um breve diálogo relembrado no mesmo, mas revela características bastante diversas do anterior, por apresentar um viés mais próximo da crônica e um teor bem menos sugestivo. De fato, os dois textos permitem observar a convivência de duas questões estéticas na obra do escritor, que passará de um viés mais místico e sombrio da fase em que assina como Antônio Verde para uma dimensão de maior objetividade e leveza como o encontraremos depois. Esse segundo texto se assemelha, nesse sentido, ao já comentado “Estão lhe vendo a carantonha?”, o que permite entrever que as duas perspectivas já se encontravam no escritor durante este período. Sobressairá, posteriormente, a perspectiva que o aproxima da crônica e que utiliza uma linguagem mais clara.

Nesse segundo texto, o sabor de crônica também se dá por uma menção que parece se referir à turma de estudantes de Direito do escritor, que se formara em 1917: “Certa noite, um lugar de ouro nas árvores, vínhamos em lento grupo para o estudo em vésperas de exame”. Em outra passagem, lemos: “Foi há tempos, numa ‘república’”. O acontecimento, como se vê, ocorre com estudantes, dentre os quais o narrador. Logo no início do texto a questão a ser relatada é pontuada de forma teórica: “o heroísmo é a vaidade em função das plateias”. Após mencionar Carlyle e Schopenhauer, Aníbal Machado recupera a famosa afirmação de Ralph Waldo Emerson de que o homem é sincero sozinho e que a hipocrisia se inicia quando está com mais alguém. A ironia, que será tão importante na sua fase madura, já aparece aqui: “Imaginem Napoleão em ceroulas, num quarto de pensão, sem os “*vieux grogneurs*” e sem a plateia do mundo... Que lindo herói! Querem ficar convencidos?” (VERDE, 1920b).

A escolha de Napoleão, como sabemos, é cara a Aníbal Machado e será aproveitada em seu romance *João Ternura*, quando da escolha de uma figura importante para o protagonista. Ternura, no entanto, recusará a imagem de Napoleão e viverá vagabundo e livre pelas ruas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a palavra *herói* no fragmento destacado também ganha significação em relação a seu único romance. Como já tivemos oportunidade de afirmar,⁴ é possível que Aníbal Machado tenha iniciado o seu romance por esta época, como nos informa Pedro Nava em *Beira-mar*.

⁴ Na dissertação de mestrado, *João Ternura: romance de uma vida*, defendida na UFMG em 2005, argumentei que a crítica literária pode ter se equivocado em relação

Retomando o segundo texto de “Monólogos de Hamlet”, Napoleão aparece marcado pela ironia do escritor, como exemplo de uma figura importante que pode existir sem ter público. Nessa perspectiva, mas sem a importância de Napoleão, teremos os personagens Eusébio e Silva, possíveis estudantes que andavam inimigos por conta de questões ideológicas e políticas. A questão entre eles ganha maior relevo quando envolve uma figura feminina “de olhos lindíssimos de andaluza castanholando entre gambiarras”. Certa noite, quando o narrador chega acompanhado de um amigo à tal república, ouvem Eusébio e Silva discutindo severamente por motivo de uma moça. Diante da preocupação do colega, o narrador indaga e afirma: “Estão sozinhos? Então não há perigo...”. Na dúvida, correm a socorrer os colegas. Diante da plateia, agora instaurada, os concorrentes representam a cômica cena da falsa coragem:

Houve teima dos companheiros; correram e os dois adversários, projetados num súbito heroísmo, arrancaram de instrumentos perfurantes e detonantes...

– Larguem-me! Larguem-me, que eu quero matar este cachorro, etc., etc., etc...

Ora notem vocês...

(Crepúsculo roxo. A cidade tem a doçura de uma velha estampa. Acendem-se as luzes e os cartazes vestidos de vermelho gritam nas suas legendas: *Pour la Patrie!*) (VERDE, 1920b).

Como se pode observar, os dois textos publicados com o título “Monólogos de Hamlet” são bastante diferentes e representam as duas perspectivas que marcam a produção literária de Aníbal Machado enquanto Antônio Verde. Enquanto o primeiro apresenta nítida inclinação simbolista e é marcado por forte teor sugestivo, o segundo apresenta uma linguagem mais clara, apesar de algumas passagens possuírem uma dimensão mística, o tema é abordado com maior objetividade e o sabor de crônica é visível, seja pelo tema escolhido, seja, em especial, pelo tratamento dado a ele. O final do segundo texto, como pode ser observado no fragmento acima nas imagens narradas entre parênteses, se assemelha às crônicas de João do Rio ao trazer uma imagem diversa do que é relatado no correr do texto. No caso de Antônio Verde, temos nova ironia, pois

à data de início da escrita do romance e, seguindo informações de Pedro Nava, adotei e propus o início da década de 1920 como data mais provável de início de escrita da obra (Cf. TEIXEIRA, 2005).

a cidade, o crepúsculo e a nação passam longe e indiferentes, supomos, da questão particular e amorosa que afeta os dois homens.

Pouco tempo depois, em 1º de maio de 1920, o escritor torna a publicar na revista *A Cigarra* sob o mesmo pseudônimo. Desta vez, no entanto, o texto “Melodia de maio...” vem acompanhado de uma informação que revela o seu verdadeiro autor, conforme reproduzimos a seguir:

Antônio Verde é o pseudônimo que mal esconde a estranha e esquisita personalidade de Aníbal Machado, um dos mais encantadores espíritos da nova geração literária de Minas. Aníbal Machado é um místico adorável, cheio de sensibilidade e de uma magnífica força de expressão verbal, como se poderá ver nos três lindos “sultos” de sua autoria, sobre Maio, que estampamos abaixo (VERDE, 1920a).

A informação é curiosa e permite que se levantem vários questionamentos acerca de sua publicação, especialmente porque não encontramos mais textos de Antônio Verde após esse registro e a única menção a seu nome, posteriormente, vem registrada com outro elogio. Não há como saber, no entanto, se a revelação partiu de um pedido de seu autor ou se ocorreu a contragosto. Nem mesmo a reação que teria causado em seu autor. Em *A Vida de Minas*, como já pontuamos, a identidade de Aníbal Machado já havia sido revelada. Na ocasião, se registrava a presença do escritor à visita de Alphonsus de Guimaraens. De fato, alguns autores como o próprio Alphonsus, Olavo Bilac e outros menos conhecidos hoje, como Agenor Barbosa, publicavam tanto em *A Vida de Minas* quanto em *A Cigarra*, o que tornaria difícil preservar um mistério em relação ao pseudônimo.

“Melodia de maio...” preenche uma página da revista e, como anunciado pelo seu editor, se divide em três partes. Essas partes, no entanto, se comunicam formando um todo. Texto de forte teor sugestivo, cumpre a conhecida ideia simbolista de que não se deve nomear as coisas para preservar o seu mistério. A inclinação a esse universo na forma como o texto se inicia: “Ah, o encanto simbolista dos roseirais em Maio!...”. Num misto de sensações indefinidas, temos um narrador embebido em lirismo que é atraído pelos sentidos ao perambular por jardins silenciosos:

Numa tarde lenta e antiga, em horas de crepúsculo, lembra-me quando os jardins solitários, embuçados em um manto de bruma, me chamaram pela voz dos perfumes que um dia me

penetraram, em golfões, pelo quarto a dentro. Lembra-me... Trazia a sensibilidade ainda nevoenta do inverno. Um encanto estranho de súbito transfigurada (que oculta voz misteriosa, lá fora, me tentava?). Acudi ao apelo mudo que me faziam os jardins silenciosos e saí a contemplar e a evocar qualquer coisa que não tinha vivido senão num vago e remoto passado e que se me acordava n'alma com a dolência de um êxtase hereditário. O milagre da luz, a revelação pelo perfume! (VERDE, 1920a).

É interessante observar como o texto lembra muito o universo literário e místico de Alphonsus de Guimaraens. Guardadas as diferenças, também encontraremos nesse texto de Antônio Verde uma amada distante e inalcançável, visitada apenas pelo passado, ligada a um universo cristão e até mesmo católico, como é o caso da prima Constança, que tanto marcou a poesia de Alphonsus. Vale registrar, nesse sentido, que, por ocasião da aparição de Antônio Verde nas páginas de *A Cigarra* também se noticiava, na mesma página, que o poeta Alphonsus de Guimaraens passaria a colaborar no periódico. Observando a divisão estabelecida no texto, na primeira parte de “Melodia de maio...”, encontramos um convite ao personagem que, numa fusão com o espaço, buscará a presença perdida de uma amada sem nome, cuja aparição lhe marcara profundamente. A segunda parte pontua particularmente esse momento em que a amada é vista e chamada, inclusive, de esposa. Na terceira parte constrói-se uma visão da amada, num misto de devaneio ou realização pelo sonho.

Como se vê no fragmento acima, retirado da primeira parte do texto, o personagem é chamado pela “voz dos perfumes” que emanam dos “jardins solitários”, nos quais se observa a típica bruma simbolista. Essa “voz”, que penetra como vento, vem buscar-lhe na solidão de seu quarto. Embora fosse maio, o chamamento vem marcado pela névoa do inverno. Diante do passado que lhe invade o ser e o toma completamente, sai a caminhar pelo “bíblico mistério de um morrer de tarde que finaliza, desfeita em sons de sino [...]”. As imagens religiosas perpassam o texto. Até mesmo numa certa vontade de se livrar do sofrimento elas estão presentes: “Pedira à saudade que exumasse de minh'alma essa outra furtiva alma antiga que se debatia em mim, feita de naves, sinos e incensos...”.

Na segunda parte, como dissemos, é narrada a cena do encontro com a figura feminina:

Vieste para mim, inconsciente e sonâmbula, pelo meio de uma noite festival (*sic.*) em que havia misteriosas lucilações de

auricalcos na curva escura do céu...

Nos jardins as gloxínias dormitavam; primeiramente eras sombra e te libravas no ar como uma fantástica libélula de asas invisíveis; depois te fostes aproximando e eu tremi diante da tua beleza impertérrita! (VERDE, 1920a).

Esta parte termina com a imagem da personagem chorando diante dos “quadros do martírio inútil de Jesus”.

Por fim, na terceira parte, temos uma espécie de devaneio que aparece fragmentado e intercalado pela pergunta “Quem foi, quem foi?” a funcionar como um refrão no texto. Se na segunda parte a palavra “esposa” é utilizada para se referir à moça desaparecida, agora se assume que outrora a desejou “em vão”. O corpo de sua amada surge-lhe então como uma visão em que os desejos podem ser realizados, tal qual no universo do sonho ou do devaneio:

E ei-la que se me abandona aos braços, trêmula ainda do exílio e me sorri! E na sombra lívida seguiu-se o rumor vago de um beijo mortal que ressoou doloroso e meigo, enquanto as minhas mãos erradias corriam o seu corpo já vencido... Pouco a pouco ondulando, silente e bela, via-a depois, num soluço longo e trágico, desaparecer pela treva misteriosa...

Quem foi, quem foi?

Trêmula e branca, apareceu-me, quando o meu sonho não mais pedia o seu nome, que ainda não sei; transida e estranha, sorriu-me quando o meu delírio a fazia sofrer; e, ferida e ofegante, na sombra sumiu-se quando o meu remorso apenas lhe queria pedir perdão! (VERDE, 1920a).

Ao caráter vago das informações, marcadas por uma caracterização nebulosa do devaneio, se une curiosamente um trabalho de adjetivação que em geral poderia delimitar o sentido do texto, mas que aqui corrobora a sua dimensão fugaz. Há ainda um jogo de assonâncias, com rimas toantes em algumas partes do texto, numa busca por uma melodia difícil de ser caracterizada. A prosa, assim estabelecida, ganha parentesco com a poesia num jogo de confluência nítido e caro aos escritores do início do século, quando se constata uma amálgama de estilos. A moça, à semelhança de “De um cigarro...”, não voltará e jamais saberemos o seu nome. O texto “Melodia de maio...”, tendo no próprio título um jogo das aliterações, se caracteriza pelo viés sonoro e sugestivo. Esse universo convive, cabe

lembrar, com a linguagem cristalina e a perspectiva mais objetiva de outros textos, na primeira fase do escritor quando se chamou Antônio Verde.

Um ano depois, a revista *A Cigarra* anunciou a chegada de Carlos Drummond de Andrade em suas páginas. Ao anunciar o poeta, menciona Aníbal Machado:

Carlos Drummond, que inicia neste número a sua colaboração na “A Cigarra”, é, ao lado do espírito singular de Antônio Verde (Aníbal M. Machado), o príncipe dos prosadores dos Novos de Minas.

Tem uma arte estranha dentro dum estilo sereno de escritor envelhecido nos resmundos intermináveis da pena, noites a dentro, pelas tiras brancas que se sucedem sem um término.

É um caso de rara precocidade artística não comum em prosadores patricios. A serenidade de sua arte, a ausência da música rumorosa das frases e do exagero de coloridos, inerentes a todos os artistas novos, dão-lhe ao estilo a justeza das expressões exatas e um forte exteriorizamento do seu espírito de criatura nascida antes do seu tempo ou num meio pequeno para comportá-lo (A CIGARRA, 1921).

A lembrança de Aníbal Machado, um ano depois, é curiosa e significativa. O escritor talvez já despertasse o interesse dos leitores, o que justificaria também a revelação de seu nome um ano antes em *A Cigarra*. Por outro lado, sabemos que Drummond e Aníbal eram amigos próximos e conviviam nessa época em Belo Horizonte. O texto que Drummond publicou, “O homem que andou muito...”, traz a história de um sujeito que atrai inúmeras mulheres que passam a caminhar consigo. Ao morrer, revela-se que nenhuma delas sabia o nome do personagem. A linguagem, se comparada ao último texto de Antônio Verde, apresenta maior objetividade ou, como pontuou o diretor da revista, não possui a “música rumorosa das frases e do exagero de coloridos”, havendo uma “justeza” nas “expressões exatas”. O texto de Drummond se distancia, nesse sentido, de “Melodia de maio...”. No entanto, se compararmos com o segundo texto de “Monólogos de Hamlet”, veremos que a aproximação pelo tratamento e pela linguagem é possível, apesar de no universo literário de Aníbal Machado, nessa época, conviverem duas vertentes diferentes.

As participações de Aníbal Machado nas obras *O capote do guarda* e *Brandão entre o mar e o amor* e posteriormente com a aparição de seu primeiro livro *Vila feliz*, veremos se consolidar a imagem de um escritor de corte clássico, como Antonio Candido (1993) caracterizou certa vez os modernistas mineiros, com uma linguagem cristalina e um estilo próprio.

As obras que se seguiram até a publicação de *João Ternura* confirmaram essa perspectiva. A dimensão mística, sombria e sugestiva permaneceu ligada ao tempo de Antônio Verde, que abrange o período anterior à sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro, isto é, até 1923. A convivência de pelo menos duas perspectivas, nesse período, se vista por outro viés, está relacionada à amálgama de questões estéticas e ideológicas que marcam os primeiros decênios do século XX. Como se observa, a ideia de Pré-Modernismo é possível, mas direciona a abordagem de tal modo que pode diminuir a complexidade que envolve a primeira produção de Aníbal Machado. Talvez a abordagem do período como *Art Nouveau*, como foi proposta por José Paulo Paes (1985), abranja melhor a significação dos textos publicados pelo nome de Antônio Verde, incluindo-se aí a própria escolha do pseudônimo, numa perspectiva que o aproxima de João do Rio. Nesse sentido, o “estilo enfeitado” e o “desejo de armar efeitos”, considerados por Lúcia Miguel-Pereira como um defeito na obra de João do Rio, passam a ser vistos como um ornamentalismo próprio do período da *belle époque*. O decorativismo está presente não só na linguagem de Aníbal Machado nos textos que abordamos, mas pode ser relacionado à apresentação estética das próprias revistas, em especial de *A Vida de Minas*, e em outros elementos como a organização dos espaços urbanos e a moda da época, facilmente verificável nas incontáveis fotografias e imagens publicadas pelos dois periódicos.

Nesse período, encontramos um Aníbal Machado que se inicia na literatura por volta dos 20 anos de idade e vive experiências diversas. Reside em cidades diferentes como Aiuruoca e Belo Horizonte, ainda que seu desejo fosse o de se mudar para o Rio de Janeiro, conforme confessa em “Autobiografia”. Casa-se e começa a viver a paternidade, convivendo com escritores também iniciantes, mas de carreiras promissoras, como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, não mais utilizará a máscara de Antônio Verde, que tão pouco o encobria, e também não manterá o pseudônimo como nome artístico. No Rio, publicará suas obras e alcançará importância indiscutível na literatura brasileira. Por ocasião de sua morte, Drummond escreve um poema em sua homenagem, no qual lhe chama de “mágico não sindicalizado”. Talvez seja esta uma forma poética eficiente de caracterizá-lo como Antônio Verde: “[...] do sobrado da Rua Tupis de Belo Horizonte, em cujo porão ele se chamou Antônio Verde e treinou suas primeiras mágicas” (ANDRADE, 1965, p. xii).

Referências

A CIGARRA. São Paulo: [s. n.], ano 8, n. 160, 15 mai. 1921. Disponível em: <<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI192105160.pdf>> Acesso em: 24 mar. 2018.

ANDRADE, C. D. Balada em prosa de Aníbal Machado. In: MACHADO, A. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. xii-xiii.

A VIDA de Minas. Belo Horizonte. 1915-1916. Revista quinzenal. Revista dirigida por Cysalpino de Souza e Silva. Acervo particular.

A VIDA de Minas. Belo Horizonte. 1915-1916. Revista quinzenal. Disponível em: <https://issuu.com/apcbh/docs/c17-c_001>. Acesso em: 20 fev. 2016.

CANDIDO, A. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, B. *Canteiro de saudade*: pequena história contemporânea de Belo Horizonte (1910-1950). [Belo Horizonte]: CL Assessoria em Comunicação, 1996.

LOUÏS, P. *Une volupté nouvelle*. Disponível em: <http://www.bouquineux.com/pdf/Louys-Une_volupte_nouvelle.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2018.

MACHADO, A. *A arte de viver e outras artes*: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

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

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

NAVA, P. *Chão de ferro*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: _____. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.

PEREZ, R. Escritores brasileiros contemporâneos: Aníbal M. Machado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19284, p. 8-10, 4 fev. 1956.

TEIXEIRA, M. V. *João Ternura: romance de uma vida*. 2005. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

VERDE, A. De um cigarro... [191-a]. Acervo de Escritores Mineiros – UFMG. Coleção Aníbal Machado. Reprodução de página avulsa da revista *A Vida de Minas*. Não paginado.

VERDE, A. [Estão lhe vendo a carantonha?] [191-b]. Acervo de Escritores Mineiros – UFMG. Coleção Aníbal Machado. Reprodução de página avulsa da revista *A Vida de Minas*. Não paginado.

VERDE, A. Melodia de maio... *A Cigarra*, São Paulo, ano 7, n. 135, maio 1920a. Disponível em: <<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI192005135.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

VERDE, A. Monólogos de Hamlet. *A Cigarra*, São Paulo, ano 7, n. 132, mar. 1920b. Disponível em: <<http://200.144.6.120/uploads/acervo/periodicos/revistas/CI192003132.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

VERDE, A. Último festim. *A Vida de Minas*, Belo Horizonte, ano 1, n. 2, ago. 1915. Não paginado.

Recebido em: 30 de março de 2018.

Aprovado em: 13 de junho de 2018.



Silêncio
(o metro como elemento construtivo do vazio
na poesia de Orides Fontela)

Silence
(The Metric as a Constructive Element of Emptiness in the
Poetry of Orides Fontela)

Rafael Fava Belúzio

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

favabeluzio@yahoo.com.br

Resumo: O artigo propõe uma análise dos cinco livros de poesia lírica publicados por Orides Fontela, *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996), a partir da metrficação do volume *Poesia reunida [1969-1996]*. O objetivo é compreender alguns modos de o metro participar da elaboração de uma estética silenciosa. Desse modo, os resultados apresentam recursos estéticos empregados pela autora, tais como a predominância de versos curtos; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes com metro em queda; o espaço em branco enquanto metro vazio. Assim, o texto conclui que a métrica de Orides Fontela caminha para uma dessonorização, expressando a noção ampla de vazio, um dos pontos fundamentais da lírica oridiana.

Palavras-chave: ritmo; poesia lírica; século XX.

Abstract: This paper proposes an analysis of the following five books of lyric poetry published by Orides Fontela: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) and *Teia* (1996), by means of the *Poesia reunida [1969-1996]* metrification. The article aims to understand some ways in which the metric participates in the elaboration of silent aesthetics. In this regard, the results shed light on the aesthetic resources employed by the author, such as the predominance of short verses; the broken verses; the logodaedalia; the stanzas with falling metric; and the blank space as empty metric. Finally, the text concludes that Orides Fontela's metric leads towards a sound loss, expressing the broad notion of emptiness that constitutes one of the fundamental points of the author's lyric poetry.

Keywords: rhythm; lyric poetry; twentieth century.

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.27.2.283-299

1 Forma/ como abraçar-te/ se abraças o ser/ em estrutura e plenitude?¹

Os vazios de *Um lance de dados*, de Mallarmé; a brevidade do haicai, de Bashô; a jornada para a iluminação, na *Noite escura*, de São João da Cruz; o branco, alvo, claro, de Cruz e Sousa; *Uma faca só lâmina*, de João Cabral. O aguardo de *Esperando Godot*, de Beckett; o *White on white*, de Malevich; o traço bauhausiano de Niemeyer; o 4'33", de John Cage. O céu vazio, de Nietzsche; o deserto místico de santos católicos; o quietismo, da zen budista Myosen Xingue. A ausência de explosões, durante a Guerra Fria; a fala censurada, durante a Ditadura Militar. A poesia de Orides Fontela parece, de alguma maneira, ecoar todos esses silêncios. Ergueu os seus vazios sobre a folha pálida. Tijolo com tijolo num deserto lúcido. Nos cinco livros de poesia inédita construídos pela autora – *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Teia* (1996) – há elaborações formais capazes de expressar a ausência de som.² Tais recursos constituem uma das belezas autoconscientes da obra de Orides Fontela: falar, com muitas camadas, os silêncios – do tempo histórico e da metafísica, das artes plásticas e da música.

Nesse sentido, estou pensando o *silêncio* (aqui correspondendo à *ausência de som*) como uma estrutura profunda capaz de organizar, em maior ou menor medida, boa parte da lírica de Orides Fontela – e/ou, visto por outro ângulo, a lírica como um todo organiza a noção de silêncio. Não pretendo, com isso, restringir a poética a somente essa questão.³ Seria de um reducionismo incoerente, posto que o lirismo oridiano é elaborado com verve polissêmica. Assim, ao propor uma estrutura profunda, é interessante pensar que se trata de uma dentre várias possíveis – talvez seja aquela sobre a qual a crítica literária mais tem

¹ FONTELA, 2006, p. 86.

² A edição utilizada nesse ensaio é a da *Poesia reunida*. Esta foi publicada, em 2006, em uma parceria da Cosac Naify com a editora 7Letras.

³ Compreendo como elemento cada uma das partes de um todo; pensado em relação a poemas, em particular, ritmo, metro, rima, estrofe, sujeito-lírico, espaço, enfim, todos esses – além de outros – são elementos do todo que é o poema. Em alguns casos, dentre os elementos formadores de um texto, um deles pode ser capaz de, em certo sentido, organizar os demais; tal elemento vou chamar de redução estrutural, estrutura profunda, estrutura fundamental, forma das formas. Caso o leitor se interesse em aprofundar um pouco mais nos conceitos aqui utilizados, lembro que os mesmos foram objeto do trabalho *Uma lira de duas cordas: o ritmo como elemento construtivo de Lira dos vinte anos*.

comentado. A poética da escritora, de toda maneira, em grande parte, está preocupada com essa questão formal. Espécie de forma das formas: forma interna fundamental na poesia de Orides Fontela e forma, por assim dizer, externa também basilar na (anti)metafísica cristã e budista e heideggeriana, além de ser estruturadora da lírica moderna, esta que, como destacou Hugo Friedrich (1991), é marcada pela interioridade vazia e pela fragmentação do mundo.⁴

O silêncio – que, portanto, está para além dos textos de Orides Fontela – na *Poesia reunida [1969-1996]* é um elemento-chave, capaz de motivar outros elementos, e/ou, sempre pensando que o reverso é também possível, o silêncio é construído a partir dos outros elementos. Levando em conta apontamentos teóricos do formalista Iuri Tinianov (1975), mas os expandindo, percebo o ritmo, aqui analisado por meio do metro, como elemento capaz de expressar, através de seus traços próprios, a noção mais geral de silêncio: o metro, em determinadas operações, corresponde a um elemento construtivo, motivado.⁵ Para explicitar essa compreensão, convém mostrar alguns artifícios desenvolvidos por Orides Fontela: a predominância de versos curtos, cada vez mais curtos; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes com metro em queda; a folha branca como metro vazio.

2 Firmar o canto/ em preciso/ silêncio⁶

De todos os elementos, por assim dizer, silenciosos da poesia de Orides Fontela, escolhi destacar o metro. Possivelmente seja o menos comentado até então pela crítica, sendo ela muito preocupada, entretanto, com o silêncio oridiano.⁷ O uso do branco da página já ganhou atenção de

⁴ Sobre a noção de forma das formas, ou estrutura das estruturas, cf. SCHWARZ, 1987, p. 140.

⁵ Em sentido amplo, entendo como *ritmo* toda repetição mais ou menos periódica de elementos, no tempo e/ou no espaço.

⁶ FONTELA, 2006, p. 76.

⁷ O tema do silêncio é muito discutido pela crítica acerca de Orides Fontela, sobretudo o aproximando da filosofia de Heidegger. Mais em específico, alguns críticos discutiram, com densidades e abordagens variadas, a relação entre o silêncio e o ritmo. Por exemplo, Candido (1983), Moreira (1983), Villaça (1992 e 1996), Arriguicci Jr. (2005), Dantas (2006), Felizardo (2009) – sendo que parte dessa bibliografia a mim foi sugerida por Mário Alex Rosa e Nathan Matos, e aqui agradeço a ambos. Em meu texto, espero

alguns ensaístas. Contudo, esse mesmo branco, vasto branco, encontrado na poesia da autora foi elaborado por meio da redução da tinta negra. Versos curtos, metros breves.

O metro, enquanto artifício utilizado para a contagem silábica, compreendo como uma maneira de evidenciar os movimentos rítmicos que acontecem nos versos, em decorrência das oscilações de sílabas fortes e fracas. A maneira de efetuar a contagem silábica varia de acordo com o tratadista; entretanto, utilizo aqui, maiormente, a proposta de Antônio Feliciano de Castilho (1874), posto ser a mais comum desde o final do século XIX, abarcando, portanto, a produção de Orides Fontela, sem falar que é a melhor compreendida, hoje, pelo leitor médio. Nesse sentido, contabilizo os acentos até o último tônico. Para alguns, contar as sílabas parece tolo estruturalismo; todavia, observar o andamento do poema por meio de seus acentos ajuda a compreender a musicalidade do texto e suas intenções formais. Além disso, se observo a harmonia das duras bandas de pedra, o metro, com os vidros coloridos, o dado semântico, analiso melhor a arquitetura da rosácea, o poema: apenas o desenho geométrico da pedra não basta em si, tampouco apenas os vidros soltos pelo chão constituem o vitral. É preciso avaliar a síntese de pedra e vidro. Se aqui aguço o meu ouvido para a pedra, espero nunca deixar de escutar as cores vítreas que a preenchem. O silêncio na poesia oridiana é de pedra e de vidro, em junção indissociável. Circulo em si, finalidade sem fim. Rosácea, teia, helianto.

O metro, inseparável dos outros elementos do poema, é uma expressão do conceito mais amplo de silêncio. Por alguns caminhos, é possível observar essa elaboração rítmica do silêncio métrico. Um primeiro é perceber *o fato dos versos de Orides Fontela serem, no geral, curtos*. Ao todo, em sua *Poesia reunida*, são encontrados aproximadamente 3.550 versos.⁸ Desse grande conjunto, em menos de 20

acrescentar um pouco às reflexões desse conjunto de críticos, os quais, de modo geral, não se detiveram tanto em questões ligadas ao metro, e se detiveram menos ainda à dessonorização. Nesse meu percurso de leitura, também foi importante o diálogo com o professor Marcus Vinicius de Freitas, a quem também teço meu profundo agradecimento.

⁸ Por alguns motivos, importante relativizar os números apresentados ao longo deste ensaio. O que se procura aqui não é o extremo rigor numérico, mas observar a relação entre alguns dados revelados por números e a construção, por assim dizer, semântica dos poemas. Outro fator que ajuda a relativizar um pouco a matemática da literatura é o fato de a literatura não ser (apenas) matemática. Um verso pode ser considerado decassílabo

linhas é possível contar mais de dez sílabas, e em nenhuma existe mais de treze; portanto, a quase totalidade é relativamente curta. A superioridade irrefutável, mais de 3000 versos, é formada por redondilhas maiores ou versos mais resumidos ainda. O dissílabo, metro predominante na autora, soma quase 700 versos; o monossílabo, a brevidade por excelência, ocorre cerca de 550 vezes; raro, mas não menos expressivo de silêncio, é o verso de reticências no poema “Composição” (FONTELA, 2006, p. 122). Utilizando metros mínimos, Orides Fontela deixa a página com mais espaço em branco do que com sílabas tônicas e átonas. É uma poesia feita de vazios.

O Saara da folha pálida foi edificado por meio de lenta desconstrução. A supremacia do verso curto é progressiva. Para se ter uma ideia, o verso dissílabo, o mais recorrente na *Poesia reunida*, é cada vez mais frequente, com o passar dos livros. Em *Transposição*, corresponde a cerca de 8% de todos os versos; em *Helianto*, mais do que dobra a porcentagem; *Alba* e *Rosácea* trazem, cada um, cerca de 20% de versos dissílabos; já em *Teia*, esse número chega a 30%. Algo semelhante acontece com o monossílabo. Entretanto, na contramão, o número de versos longos é decrescente com o passar dos livros – com a exceção da parte “Antigos”, de *Rosácea*. Porém, considerando que os poemas dessa parte são anteriores ao livro de estreia, a lógica da redução permanece válida. A redondilha maior, que já não é um verso tão longo assim, aparece mais ou menos 90 vezes no primeiro livro; 70 no segundo; 50, no terceiro; no quarto está apenas com cerca de 40 versos; e chega a contar com menos de 20 ocorrências na obra derradeira, quando os versos de oito sílabas, ou maiores, são ainda mais minguados, ou inexistentes.⁹

Auxiliam na elaboração dos vácuos progressivos estruturas muito particulares. Gostaria de chamar a atenção para algumas. *O primeiro*

por um intérprete e dodecassílabo por outro, caso entre as sílabas se encontrem hiatos que dependam mais da avaliação subjetiva do leitor do que de precisão cirúrgica. Ainda assim, optei por trabalhar com números uma vez que, ciente da relativização necessária, alguns dados matemáticos auxiliam na compreensão da poética.

⁹ Em uma entrevista concedida a Michel Riaudel (1989), Orides Fontela diz “De modo que, às vezes, ver meus poemas pela cronologia, o crítico pode entrar bem. E muito (risos)” (p. 161). Ao mesmo tempo, admite, frases antes, “eu tento que um livro seja um conjunto. Então se o poema, mesmo muito antigo, couber no conjunto, vale” (p. 161). Algo semelhante a autora disse em entrevista a Augusto Massi (1991). Assim, o que estou avaliando é a arquitetura dos conjuntos, livros, mais do que a cronologia dos poemas.

recurso é o verso quebrado. Ele ocorre, principalmente, a partir de decassílabos e setissílabos, mas também aparece em alexandrinos. Para ficar mais clara a compreensão, destaco o fato de muitas estrofes – se lidas como verso único, sem o *enjambement*, que realiza a quebra métrica – somarem, por exemplo, dez sílabas. Mas não são dez sílabas quaisquer. Os acentos de um suposto decassílabo único (quebrado em mais linhas) quase sempre caem em sílabas como a sexta e a décima, lembrando o verso heroico; ou na quarta, na oitava (com variação na sétima) e na décima, lembrando o verso sáfico; ou, ainda, na quarta, na sexta, na oitava e na décima, constituindo o verso tenso. Essas mesmas organizações acentuais, Orides Fontela desenvolveu nos versos de seus sonetos, como se pode conferir na já mencionada parte “Antigos”, de *Rosácea*, bem como nos, aproximadamente, outros 50 decassílabos espalhados ao longo dos cinco livros. Portanto, a autora sabia elaborar versos métricos e não abriu mão desse engenho.¹⁰ Na verdade, a poesia oridiana está, em muitos momentos, dissolvendo o verso métrico mais longo, como o decassílabo, de maneira a gerar mais versos curtos, bem como criando a (falsa) impressão de que sua poesia não é geometrizada:

O
fruto
arquitetado
como o sermos? (FONTELA, 2006, p. 56).¹¹

Se os versos acima forem lidos separados, linha a linha, a estrofe é formada por um monossílabo átono, um monossílabo tônico, um quadrissílabo e um trissílabo. Essa maneira de apresentar o poema dá a impressão de que estamos diante de versos livres, os quais questionam justamente como ser um verso, um fruto, arquitetado; sugeriria, assim, por meio da indagação, a impossibilidade da prévia elaboração. Contudo,

¹⁰ Na entrevista de Orides Fontela a Augusto Massi, Flávio Quintiliano e José Maria Cançado, em 1989, a autora diz: “Quando cheguei no ginásio, fiquei impressionada com a ‘Tempestade’ de Gonçalves Dias, sabe por quê? Lição de métrica”. Em outra entrevista a Augusto Massi (1991), Orides Fontela repete essa mesma ideia.

¹¹ Não faltam exemplos de casos como esse ao longo dos livros da *Poesia reunida*. Apenas para efeito de exemplificação, sugiro a última estrofe de “Minério”, em *Helianto* (p. 82); a última estrofe de “Mapa”, em *Alba* (p. 177); as quatro estrofes de “Iniciação”, em *Rosácea* (p. 201); as três estrofes (sendo as duas primeiras “decassílabos tensos”, enquanto a terceira “desfaz” o tecer da tensão) de “Axiomas”, em *Teia* (p. 289).

juntos, os versos comporiam um decassílabo heroico – seriam, de tal modo, fruto arquitetado no mesmo engenho e arte d’*Os lusíadas*.

Aliás, a estrofe acima está no livro *Transposição*, o primeiro da autora. O nome da obra já é muito sugestivo, pois “transpor” é mudar de lugar, assim como as palavras que compunham um suposto decassílabo único agora compõem quatro versos breves. Essa “anterioridade”¹² do decassílabo se faz possível: nos sonetos “Antigos”, publicados em *Rosácea*, os poemas clássicos são datados entre 1962 e 1968, ao passo que *Transposição* foi publicado em 1969. No poema que abre este livro de estreia, o eu-lírico parece conversar com essas questões: (supostamente) deixa para trás a geometria decassílaba dos sonetos antigos e (também supostamente) prefere agora trabalhar com a “descontinuidade”:

Na manhã que desperta
o jardim não mais geometria
é gradação de luz e aguda
descontinuidade de planos (FONTELA, 2006, p. 11).

Evidentemente, alguma geometria permanece: a descontinuidade é arquitetada para dar a impressão de não ser o antigo fruto, mas a manhã que desperta e trabalha com a transposição contínua. Agora, a geometria somada às transposições consegue dissolver os versos longos, aumentar o número de versos breves, deixando as linhas com mais espaços em branco. O verso curto, com fortes enjambements, não tem a longa fala do decassílabo, mas descontinuidades e silêncios.

Outro tipo de quebra recorrente no verso de Orides Fontela acontece dentro do próprio verso, e não em versos separados. Em alguns momentos, chego a ter dúvida se não estaria diante de dois, ou três, versos que ocupam a mesma linha da página. De toda maneira, como estou aqui adotando a ideia, um pouco simples, de que verso é tudo o que está na mesma linha, acabo contabilizando como único aquele que, em certos momentos, poderia admitir como dois ou três. Em determinados

¹² Davi Arrigucci Jr., em depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida, afirma que leu poemas publicados por Orides Fontela nos jornais de São João da Boa Vista, cidade do crítico e da poeta. Os poemas anteriores a *Transposição* “Eram sonetões parnasianos de gosto médio, assim mais ou menos isto que ficou convencional nas cidades do interior” (2005, p. 113).

episódios, a poesia oridiana cria longos hiatos visuais dentro da mesma linha, como no poema “Espelho”:

- | | | |
|------|------------------------------------|----------|
| (1) | O espelho | |
| (2) | lúcido branco | silente |
| (3) | imóvel lâmina | fluxo |
| (4) | o espelho: | corola |
| (5) | | branca |
| (6) | o espelho | |
| (7) | branco centro da | |
| (8) | | vertigem |
| (9) | enorme corola | |
| (10) | | áspera |
| (11) | forma vazia | |
| (12) | do branco (FONTELA, 2006, p. 180). | |

No segundo verso, entre “lúcido branco” e “silente” há um espaço vazio: um lúcido branco, um branco centro, uma forma vazia. Visível influência de Mallarmé e dos concretos e do paideuma levantado por estes.¹³ Orides Fontela cria, assim, um único verso ou dois versos dentro da mesma linha? Em (2), o leitor está diante de uma redondilha maior ou de um quadrissílabo seguido de um dissílabo? A pausa na leitura parece convocada. Assim como outras formas possíveis de leitura. O receptor pode seguir sempre da esquerda para a direita, até o final de cada linha, ou pode ler, separadamente, a coluna da esquerda e a coluna da direita. Em ambos os casos, o texto oferece sentidos coerentes. O receptor, assim, não parece passivo, mas participa da construção do sentido, posto que o poema está pluridividido ou capilarizado, para lembrar reflexões de Haroldo de Campos (2006, p. 49-50). Outro elemento textual que não sugere passividade é o vazio: entre (5) e (6), por exemplo, dada a importância do branco no poema, o texto parece colocar um verso silencioso, um suposto (5’). A pausa é, aqui, como na música de John Cage: os quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio estão grávidos de outros sons.¹⁴ Silêncio áspero. De toda maneira, olhando por outro ângulo, Orides Fontela está aumentando a ausência de som, o branco da página.

¹³ Bem como da expressão “forma vazia”, parece conter certa relação com o primeiro e com o terceiro verso da “Antífona”, de Cruz e Sousa (1981, p. 5-6).

¹⁴ “E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (CAGE, 1985, p. 98).

O aumento do silêncio no verso também ocorre por meio de logodaedalia. Essa estrutura é analisada por Ernest Robert Curtius, em seu *Literatura europeia e Idade Média latina*; no capítulo dedicado ao Maneirismo, o filólogo discute alguns maneirismos formais. Sobre o nome genérico de logodaedalia, Curtius abarca diferentes possibilidades, “recursos variados para empregar palavras monossilábicas” (CURTIUS, 2013, p. 353). Por exemplo, o caso em que “uma peça é construída de maneira que cada verso começa e finda por um monossílabo” (CURTIUS, 2013, p. 354); ou quando “outra peça enumera partes monossilábicas do corpo” (CURTIUS, 2013, p. 354). Dentre os casos listados pelo autor alemão, destaco aquele em que as primeiras sílabas são decepadas artificialmente: polissílabos que são transpostos em monossílabos. Na tradição da literatura espanhola, seguindo ainda as indicações de Curtius, casos assim são chamados de versos de *cabo roto*, ou *versos mutilados*, quando se corta a última sílaba da palavra final, como ocorre no poema colocado por Cervantes na abertura do Dom Quixote – texto atribuído à bruxa Urganda.

Algo menos ou mais semelhante acontece na poesia de Orides Fontela. O poema “Relógio”, publicado no livro de 1983, ajuda a compreender o caso.

- (1) Hora dos
- (2) peixes
- (3) hora dos
- (4) naufragos
- (5) hora do es
- (6) pesso
- (7) concreto abismo

- (8) hora das
- (9) algas
- (10) lentas flu
- (11) tuantes
- (12) hora das
- (13) ondas
- (14) brandas in
- (15) findas

- (16) hora dos
- (17) peixes
- (18) densos
- (19) obscuros
- (20) na obscuridade líquida (FONTELA, 2006, p. 170).

Todos os versos do poema são monossilábicos; exceto o último da primeira estrofe, quadrissílabo, e o último da terceira, redondilha maior. Porém o que mais chama a atenção é a maneira de Orides Fontela obter tantos monossílabos. A autora torce um pouco os versos para que a primeira sílaba sempre seja tônica, deixando as átonas se amontoando no final de cada linha. De modo que as átonas podem ser (a) o final “natural” de palavras, (b) termos como “dos” e “das”, (c) sílabas quebradas de palavras colocadas no verso seguinte. (a) O caso de final “natural” acontece nos dezoito versos monossilábicos. Por exemplo, na primeira estrofe, -ra, -xes, -ra, -fragos, -ra, -sso. Todas essas sílabas não contabilizadas são átonas posteriores à tônica inicial das paroxítonas ou da proparoxítona. (b) No caso dos versos (1), (3), (8), (12) e (16), os termos “dos” e “das” também não são contabilizados, seguindo a perspectiva de Antônio Feliciano de Castilho. São monossílabos átonos. Mas o que causa certa estranheza é o fato de a relação sintática desses termos ser mais forte com a palavra posterior do que com a anterior. Assim, o enjambement mais comum em, por exemplo, “Hora dos peixes” seria “Hora/ dos peixes”. Apesar disso, o texto apresenta “Hora dos/ peixes”, não deixando contabilizar o monossílabo átono, favorecendo a criação de um monossílabo métrico tanto em “Ho/ ra dos” quanto em “pei/ xes”. (c) Algo relativamente semelhante ocorre nos versos (10) e (14). Neste, “bran/ das/ in/” possui apenas a primeira sílaba tônica, assim como “fin/ das”; mas essa dupla monossílabação é obtida porque “infundas” foi quebrada em “in” e “findas”, de maneira que a átona inicial foi amontoadada no verso (14), sem alterar a contagem silábica dele, e o verso (15) inicie com uma sílaba tônica. Além disso, a mutilação da palavra cria um enjambement interno, morfológico, e novas possibilidades semânticas. Por fim, o verso (5) talvez seja o que mais chame a atenção, pois nele há tanto a estrutura que chamei de (b), quanto a estrutura nomeada (c): “hora do es”. Aqui aparecem o termo “do” e a sílaba “es” pertencente a “espesso”.

Todo esse maquinário métrico desenvolvido por Orides Fontela acompanha o andamento do relógio. O tema/título do poema é muito caro à tradição rítmica da poesia brasileira. Lembro, como breve exemplificação, que, no Romantismo, Álvares de Azevedo havia criado o binômico “Relógios e beijos” (AZEVEDO, 2000, p. 242), contrapondo dois andamentos; e, no Modernismo, Vinícius de Moraes elaborou o seu “O Relógio” (MORAES, 1986, p. 367), para o qual é pedido o “tic-tac, vai-te embora”, afinal o eu-lírico do poetinha estava sob a égide do Pobrezinho de Assis e da natureza da *Arca de Noé*. Orides Fontela,

nessa mesma tradição, elabora o seu tic-tac criando uma logodaedalia para aumentar o silêncio: desenvolvendo o verso monossilábico, a autora representa o andamento do relógio, o tic-tac perdido “na obscuridade líquida”. Como monossílabo, talvez possa parecer que a poetisa tivesse desenvolvido apenas o tic. No entanto, como dito anteriormente, a contagem métrica é um recurso artificial. Se, ao invés de optar pela contagem de Antônio Feliciano de Castilho, opto pela medida velha,¹⁵ conto a primeira sílaba átona depois da última tônica. Assim, mesmo que haja duas ou três sílabas átonas posteriores à tônica final, sempre se contará uma sílaba, o “tac”.

O tempo do “Relógio” oridiano escorrega espesso em sibilantes, nas aliterações, ainda que seja relativamente constante no ritmo monossilábico. Mas, em outros momentos, sobretudo se penso na estruturação das estrofes, *a poesia de Orides Fontela recorre, com certa frequência, a quedas do metro. Com o andar dos versos, a diminuição do número de acentos*. Mais ou menos como mostrado na arquitetura geral dos livros: de *Transposição* (ou mesmo antes, desde os sonetos “Antigos”) para *Teia*, uma redução do número de versos longos e um crescimento de versos curtos, como se o decassílabo fosse decaindo, como se passássemos de Petrarca para Bashô. Dentro das estrofes, a queda também acontece. Em sua última estância, “Do Eclesiastes” mostra plena consciência dessa diminuição:

(1)há/ um/ tem/ po/ pa/ ra	E. R. 5 (1, 3, 5) ¹⁶
(2)des/ vi/ ver	E. R. 3 (átono-átono-tônico)
(3)o/ tem/ po. ¹⁷	E. R. 2 (átono-tônico)

¹⁵ Para observar esse modelo de contagem, sugiro Said Ali (2006).

¹⁶ Utilizei, nesse momento, tal maneira de expressar o Esquema Rítmico (E. R.) dos poemas. O número em destaque é de sílabas métricas; entre parênteses, a numeração de cada uma das sílabas acentuadas. Recorrendo a essa possibilidade de indicar as sílabas, procurei simplificar as sugestões de Antonio Candido (Cf. 2006, p. 82).

¹⁷ Cf. FONTELA, 2006, p. 205. Ao longo dos livros, há casos semelhantes, como em *Teia*, a segunda estrofe de “Sensação” (p. 52); boa parte dos “Poemetos”, de *Helianto* (p. 131); a primeira estrofe do “Poema”, em *Alba* (p. 149); para além do metro apenas, a progressiva diminuição de versos por estrofe, em “Errância”, de *Rosácea* (p. 202); por fim, mas sem perder de vista que os exemplos aqui listados são meras metonímias, a “Mão única”, de *Teia* (p. 296). Não apenas em termos métricos, mas também em termos visuais, a queda é recorrente na poesia de Orides Fontela; neste particular, conferir, por exemplo, “Astronauta” (p. 110), “Ciclo (II)” (p. 184) e “CDA (Relido)” (p. 220).

A temática do tempo – também presente no “Relógio” – é fundamental nesse trato da diminuição do ritmo, uma vez que este opera a partir da oscilação de elementos no próprio quadro temporal. Assim, o desviver o tempo corresponde ao desviver o metro: da redondilha menor se passa para o trissílabo, e, dele, para o dissílabo. O tempo vai escoando, como em uma ampulheta desvivem os grãos de areia. As consoantes também ajudam a marcar a passagem das horas. Sons oclusivos – como /t/, /p/ e /d/ – marcam, ao longo da estrofe, a fluência temporal – o andar do ponteiro, o bater do pulso. Outra questão que bate no texto é o diálogo com o terceiro capítulo do *Eclesiastes*. O título do poema já instaura a relação entre as obras. A estrofe oridiana destacada lembra, ainda mais, a polaridade negativa das dialéticas temporais do *Eclesiastes* 3, 1-8. Orides Fontela remete o leitor ao tempo de morrer, tempo de desconstruir, tempo de calar.

O silêncio, a morte do som. Não é ocasional a incidência da palavra “silêncio” na *Poesia reunida*. Em muitos momentos, “silêncio” aparece fechando uma estrofe ou um poema. É a última palavra mencionada pelo eu-lírico: antes do sossego decorrente do fim do poema, o “silêncio” do próprio poema. Casos assim aparecem desde *Transposição*,

Vejo cantar o pássaro e através
da percepção mais densa
ouço abrir-se a distância
como rosa
em silêncio (FONTELA, 2006, p. 52).

O abrir progressivo da distância está nessa estrofe de versos cada vez menores, bem como o termo “silêncio” fecha a própria estrofe. Dessa maneira, o vazio de palavras, posterior ao termo derradeiro, parece intensificado. Como um verso feito de não-verso: um metro feito de não-metro. Estrofes e/ou poemas iguais a este supramencionado também ocorrem nos livros seguintes, *Helianto* (cf. as páginas 76, 96, 97, 116, 129, 132, 133, 138), *Alba* (cf. p. 152, 158, 160, 161, 183, 186, 188, 191) e *Rosácea* (cf. p. 206, 210, 211, 232, 235, 244). Mais expressiva ainda é a ocorrência no último poema do último livro: “Vésper”, em *Teia*:

A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume.

A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima:

depois dela só há
o silêncio (FONTELA, 2006, p. 355).

Vésper, a estrela da tarde; “Vésper”, o poema. Os homônimos sobrepõem os sentidos. Depois do ocaso, só o silêncio; depois do poema, não há mais livro publicado em vida. A palavra terminando o texto parece dialogar com diversas camadas de desertos sonoros. Um desses estratos é a página em branco. O vazio de palavras que há depois de vésper. Branco sobre branco. Metro branco sobre a folha branca. O termo “silêncio” é a última voz que grita, muda, no deserto, e estabelece um diálogo com o espaço vazio, ecoa. Parece haver um verso inexistente após a última linha. Um metro zero. Silêncio em si.

3 A forma/ do silêncio¹⁸

Se o título dessa parte de meu texto não fosse citação de um verso oridiano, eu, provavelmente, seria mais cauteloso – relativizaria, de algum modo. Talvez o plural resolvesse o problema. Pois não se trata de “a” forma, no singular, mas de formas possíveis, dentre a diversidade. Ao longo do breve ensaio, procurei mostrar alternativas formais pelas quais Orides Fontela acentuou o silêncio em sua poesia, mas há outras. E não apenas ligadas ao metro – poderia dizer algo, por exemplo, sobre a rima. E não apenas também ligadas ao silêncio. O metro, muitas vezes, ajuda na construção de noções como o círculo, ideias que estão relativamente próximas do silêncio, mas que se desenvolvem por caminhos que não percorri.

De toda maneira, as estruturas discutidas foram eleitas devido à sua relativa coesão. A preferência por versos breves; os versos quebrados; a logodaedalia; as estrofes em que o metro é menor a cada linha; a folha branca como metro vazio: todos esses recursos caminham, de alguma forma, para a *dessonorização*, para ser cada vez mais apenas lâmina

¹⁸ FONTELA, 2006, p. 235.

a faca. Em termos gerais, este conceito foi apresentado por Antonio Candido em seu *Estudo analítico do poema*: “Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc.” (CANDIDO, 2006, p. 66). Nesse sentido, a dessonorização pressupõe um primeiro momento mais sonorizado e um segundo momento menos. Não se trata de um silêncio em si, mas de uma queda. Não é (apenas) a ausência de sonoridade, mas a diminuição dela (assim como diminui, progressivamente, a numeração das seções deste meu ensaio). Exige, portanto, efeitos sonoros regulares, ou seja, ritmo. Quando há uma determinada sequência de sons, essa mesma sequência pode ser reduzida de diversas maneiras. Antonio Candido chega a sugerir a supressão da rima: poderia dizer que, se em um primeiro momento houver rima e em um segundo não houver, estaremos observando uma dessonorização, a redução da homofonia. A quebra da regularidade rítmica também pode ocorrer de outros modos. Caso clássico é o do soneto: de dois quartetos iniciais, dois tercetos finais.

Dentro das inúmeras possibilidades de dessonorizar, Orides Fontela cultivou algumas. Recortei cinco delas, relacionadas ao metro. A construção dos versos menores, na arquitetura geral dos cinco livros de poesia, elabora cada vez mais versos curtos e cada vez menos versos longos, em uma efetiva redução sonora. Os versos quebrados também são formas de decair, o verso longo vira verso curto, o decassílabo se reduz a metros que por vezes nem chegam a redondilha menor. Assim como reduz, progressivamente, o metro a cada linha, em algumas estrofes, viram pequenas ampulhetas de palavras, sonoramente e graficamente: imersão na noite escura da alma sem ruído. A logodaedalia, essa maneira de criar versos mutilados, também realiza uma redução do metro, criando um artifício para tornar versos de diferentes quantidades silábicas em meros monossílabos. Menos ainda que o monossílabo é o final das estrofes, quando a palavra “silêncio” encontra a folha branca. A página clara, em Orides, não é pálida de susto, como em Quintana, nem pálida de tanto, como em Leminski, é branca como o céu de Nietzsche, quando o verbo, ou o Verbo, está morto, e, ao mesmo tempo, é branca como o céu dos místicos católicos, ávidos pelo casamento da alma humana com a Alma divina.

Na poesia de Orides Fontela, existem outras formas de construir o silêncio – e espero que haja outros ensaístas empenhados em revelar

quais são – tanto ligadas ao metro, quanto ligadas a diversos recursos, como a rima. De todo modo, escolhi algum calar. O silêncio de Orides e meu silêncio talvez também procurem como finalidade cantar, em uníssono, algum vazio sem fim.

Referências

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Obra completa*: volume único. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ARRIGUCCI JR., D. Na trama dos fios, tessituras poéticas [depoimento a Cleri Aparecida Biotto Bucioli e Laura Beatriz Fonseca de Almeida]. *Jandira*, Juiz de Fora, n. 2, outono de 2005. Não paginado.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BELÚZIO, R. F. *Uma lira de duas cordas*: o ritmo como elemento construtivo da binomia de Lira dos vinte anos. Prefácio de Gilberto Araújo. Belo Horizonte: Scriptum, 2015. (Coleção homenagem à poesia, v. 2)

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 4. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

CAGE, J. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2006.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

CANDIDO, A. Prefácio. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Porto: More, 1874.

CRUZ E SOUSA, J. da. *Poesia completa de Cruz e Sousa*. Introdução de Maria Helena Camargo Reis. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina; Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013. (Coleção Clássicos, v. 2)

DANTAS, M. de L. Ritmo visual e sentido na poesia de Orides Fontela. *Revista Vivência*, v. 30, 2006. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/30/PDF%20para%20INTERNET_30/1_DOSSI%C3%8A_filosofia%20e%20literatura/CAP_4_MARCIO%20DE%20LIMA%20DANTAS.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2018.

FELIZARDO, A. B. Orides Fontela: a palavra entre o ser e o nada. *Voos: Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade Gairacá*, v. 1, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewArticle/37>>. Acesso em 5 fev. 2018.

Fontela, O. Nas trilhas do trevo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e Ofícios, 1991.

Fontela, O. *Poesia reunida [1969-1996]*. Coordenação editorial de Carlito Azevedo. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Coleção Às de coleite; v. 12)

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MASSI, A.; QUINTILIANO, F.; CANÇADO, J. M. Poesia, sexo, destino: Orides Fontela. *Leia Livros*, São Paulo, 23 jan. 1989. Não paginado.

MELO NETO, J. C. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORAES, V. de. *Poesia completa e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MOREIRA, L. F. 56 páginas de descobertas. *Isto é*, São Paulo, 28 set. 1993. Não paginado.

RIAUDEL, M. Trevo. *Infos Brésil*, n. 41, Paris, out. 1989. Não paginado.

SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2006.

SÃO JOÃO DA CRUZ. *Obras completas*. 7. ed. Petrópolis: Vozes; Carmelo Descalço do Brasil, 2002.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética II: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

VILLAÇA, A. O silêncio de Orides. *Folha de São Paulo*, São Paulo, n. 16, 12 jun. 1996. *Jornal de Resenhas*. Não paginado.

VILLAÇA, A. Símbolo e acontecimento na poesia de Orides. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992. Não paginado.

Recebido em: 16 de abril de 2018.

Aprovado em: 18 de junho de 2018.

RESENHA



IANELLI, Mariana. *O amor e depois*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

Lyza Brasil Herranz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

lyzabrasil@gmail.com

O amor, até o amor existe,
Um lunático mendicante que vadia pela terra
À espera de outra chance –
“Miragem”, *O amor e depois*.

O título do sétimo livro de Mariana Ianelli bem poderia ser uma pergunta: O amor... e depois? O que fazer quando o amor acaba? “Como acaba um amor?”, pergunta Roland Barthes (2003, p. 143). Ou quando não acaba nunca? Será o amor uma experiência-limite para a qual tudo mais se configura um “depois”? Mas, então, o que pode vir depois do amor? São muitas as questões suscitadas pelos 41 poemas que compõem *O amor e depois*, em que a poeta paulista põe em diálogo o amor, o tempo e a morte, a fim de refletir sobre a vida humana e o próprio ato poético. Habitados por vozes e tempos que ela recupera e atualiza, seus versos, desde *Trajetória do antes* (1999), inserem-se numa dimensão mítica que confere à sua produção um caráter único no panorama da poesia brasileira contemporânea.

Em *O amor e depois*, o primeiro termo comparece já no nome do amigo a quem a obra é dedicada (Ramon), e o segundo logo na epígrafe, que retoma versos da poeta italiana Cristina Campo, pseudônimo de Vittoria Guerrini, n’*O passo do adeus*: “Devota como ramo/ curvado pelos nevões/ alegre como fogueira/ nas colinas esquecidas, // sobre acastíssimas lâminas/ em branca camisa de urtigas,/ te ensinarei, minha alma,/ este passo do adeus...” (CAMPO *apud* IANELLI, 2012, p. 11).

Aceitar “o árduo caminho para a beleza” (CAMPO *apud* REYNAUD, 2008, p. 455), como a italiana definia a sua obsessiva busca pela perfeição estilística, é também o desafio assumido pela brasileira, para quem “o trabalho com a palavra se dá na dimensão humana do encontro, de um pacto com o outro que acaba por fazer da sua solidão uma solidão acompanhada” (IANELLI, 2007b, [s.p.]). A metáfora do poema como um fio retesado, oferecido ao leitor para que ele possa acessar o labirinto de significados da obra, revela, por meio da tessitura, o princípio articulador dos poemas de Ianelli: “Se imaginarmos o poeta na ponta de um fio, este fio sendo o poema, como a corda de um instrumento, o leitor está ali na outra ponta, mantendo a corda retesada” (IANELLI, 2007b, [s.p.]).

No livro *O amor e depois*, para que os fios se encontrem e o tecido se realize, é preciso que atue a força de um amor que é “maior do que tudo o que pode o desejo. [...] É aquilo que, para mim, já está numa outra dimensão, maior que a de um sentimento” (IANELLI *apud* DIAS, 2013, [s.p.]), porque, explica a poeta, “à parte o poema-título, o amor não está presente ali senão como um consentimento maior, algo ligado a um sentido de esperança diante das coisas destruídas, devastadas, aparentemente extintas” (IANELLI *apud* MACIEL, 2013, [s.p.]). O desafio assumido por ela e por sua poesia é, assim, ainda maior: “O desafio é quanto pode durar o teu sorriso/ Contra toda a tua escória, as tuas derrotas,/ No fragor dos estilhaços, algum brilho” (IANELLI, 2012, p. 59), dizem os últimos versos de “Desafio”. O amor é o que vem depois da ruína, e a poesia é o antídoto da morte.

No universo poético de Ianelli, a experimentação poética da morte converte a extinção da vida em renovação da existência, pois vida e morte não se opõem, antes complementam-se, tal como amor e morte podem ser considerados “movimentos distintos e complementares de um mesmo processo vital”, ou ainda “um ato amoroso, seguido pelo inevitável ‘depois’ que o conectivo ‘e’ tão bem evidencia em flagrante ambivalência unindo e separando os elementos: amor / morte” (BORGES, 2012, p. 98), afirma o poeta Contador Borges no posfácio do livro.

1 “O sangue fabricando amor/ A morte é um escarlate súbito”

No percurso da obra, o abandono e a ruína são temas permanentes. Por isso, a autora inicia com o poema “Neste lugar”, que imediatamente

nos lança na aridez do livro e na avidez do tempo, cujo eco, ao final da primeira estrofe, se faz ouvir por todo o poema:

Nenhum traço de delicadeza,
Só palavras ávidas
E o tempo,
A devoração do tempo.

Um jardim entregue
Às chuvas e aos ventos.

O que para os cães
É febre de matança
E para um deus
Um dos seus inúmeros
Prazeres.

Caminhos de sangue
Onde reina o amor primeiro,
Morada de súbita
Ausência do medo.

Um despenhadeiro, o céu
E uma queda
Sem alívio de esquecimento. (IANELLI, 2012, p. 13)

O pórtico inaugural de *O amor e depois* é espaço desolado, desprovido de delicadeza e sujeito à devoração absoluta do tempo, temática imortalizada nas telas de Rubens, em *Saturno devorando a un hijo*, e Goya, em *Saturno*. Ambas contam a narrativa mitológica de Saturno, ou Cronos, personificação do tempo, que se alimentava dos próprios filhos para fugir à profecia que anunciava sua queda pelas mãos de um deles:¹ “O que para os cães/ É febre de matança/ E para um deus/ Um dos seus inúmeros prazeres”.

Nesses caminhos de sangue, aspecto marcante da pintura negra de Goya, Cronos está ligado à morte tanto quanto à vida, sobretudo a de Afrodite, cujo nascimento deve-se ao ardil de Terra e Cronos para pôr fim à regência de Céu. Bem-sucedida, a artimanha leva ao início

¹ No mito, Zeus, um dos filhos de Cronos e Rheia, é salvo pela mãe da grotesca devoração. Adulto, vinga-se do pai obrigando-o a vomitar os filhos engolidos. É com a ajuda dos irmãos que Zeus destrona Cronos e torna-se a divindade mais poderosa do Olimpo.

de uma nova fase em que deuses e homens já não são mais concebidos pela fecundação direta do sêmen celestial no ventre da Terra, mas pela interferência coercitiva da deusa enquanto força de acasalamento. Na primeira partilha de honras, cabe a Afrodite atuar no gozo, na beleza, na doçura, nos sorrisos, no amor – e nos enganos, pois ela tem qualificativos positivos, da esfera da vida, e negativos, da potência de morte. Se “toda descendência é uma explicitação do ser e natureza da Divindade genitora” (TORRANO, 2003, p. 41), a deusa compartilha a astúcia de Cronos, a justiça das Erínias e a força destrutiva dos Gigantes e das Ninfas. A mutilação que lhe trouxe à luz como única descendente do esperma, e não do sangue – secreções sagradas –, reúne desde o princípio vida e morte, ser e não ser, o que a aproxima de Dioniso ao carregar o embrião da complementaridade dos opostos. E é por conter em si o germe dos seres dos quais descende, que está submetida ao poder de Cronos tanto quanto seus irmãos, como se percebe especialmente na estrofe final do poema que dá título à obra: “Como se o tempo não devorasse/ Também o desconsolo,/ E dele fizesse exsudar um leve perfume,/ Como se não arrastasse/ Cada corpo uma penumbra,/ Como se fosse possível/ Em vida a paz dos mortos” (IANELLI, 2012, p. 23).

As três linhas de força do livro de Ianelli estão presentes nesses poemas: tempo, amor “primeiro” e morte. Assim elas reaparecerão, sempre associadas, ao longo de toda a obra, em uma série de poemas nos quais vicejam imagens que poderiam ser, a princípio, antagônicas: em “Legião”, vibra sob as “estátuas cobertas de hera” e o “chão perigoso, esverdeado” uma orgia de “trepadeiras e crisálidas” (IANELLI, 2012, p. 15); em “Herança”, o “milagre do riso” se mistura ao pavor e à náusea (IANELLI, 2012, p. 17); em “Dádiva”, o calor da ternura gera uma lágrima provinda de “uma extinta batalha” (IANELLI, 2012, p. 25), de um cenário de fumaça e de devastação; em “Nesta hora”, à “voragem do estupro” sobrepõe-se um arrebatamento que deixa no corpo a “reminiscência de um bosque/ rebrilhando em noite de geada” (IANELLI, 2012, p. 29); em “Fantasia”, o que vem após a decepção e o vazio absoluto é um “deslumbramento à margem dos abismos” (IANELLI, 2012, p. 35).

No posfácio do livro, Contador Borges chama a atenção para o modo como Ianelli, “com demolidora delicadeza”, nos aproxima da morte para celebrar a vida, “ao mesmo tempo em que nos mostra não ser isto possível sem aceitar o próprio sofrimento” (BORGES, 2012, p. 98). Tal como na poesia de Cristina Campo, o “árduo caminho para a beleza” é

a forma de sobreviver a uma “experiência profunda de dilaceramento interior” (REYNAUD, 2008, p. 455).

Dessa maneira, em *O amor e depois*, retoma-se, inclusive, o Holocausto em poemas como “Uma flor entre as páginas”, no qual “tudo o que é silêncio [...] foi inspirado nos diários de Etty Hillesum” (IANELLI, 2007b, [s.p.]), uma jovem judia cujos diários descrevem a vida em Amsterdã durante a ocupação alemã. Já em *Almádena* (2007a), o décimo dos doze poemas do livro havia sido construído a partir da oposição liberdade *versus* prisão/campo de concentração, evidente no contraste revelador entre o título – “Da liberdade” – e o fim – “O poeta depois de Auschwitz” (IANELLI, 2007a, p. 83) –, verso que remete à polêmica afirmação “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 1962, p. 29). Levar a fragmentação do mundo e a violência para dentro da literatura não exige um esforço maior contra a realidade dada. Apostar na beleza, na sutileza, na esperança, ao contrário, requer uma transubstanciação da complexidade do mundo na força simbólica da palavra.

No cenário dessacralizado do pós-guerra, Cristina teve a coragem de defender, em seus ensaios e poemas, a beleza, que ela considerava uma secreta virtude teologal e que parecia inadmissível em sua época porque aceitar a beleza, segundo ela, “é sempre aceitar a morte, o fim do velho homem e uma difícil vida nova”. (IANELLI, 2011, [s.p.])

2 “E se o pranto for a verdade/ Do canto”

Na verdade, o amor é aqui “Uma flor entre as páginas”: “Olhai o jasmim como cresce/ Entre o muro lamacento e o telhado,/ Como continua a florir no meio dos campos gelados –” (IANELLI, 2012, p. 89):

o amor tem aí um sentido amplo, é o que vem depois da ruína, depois da relutância em aceitar que a morte não está separada da vida, é um pacto de confiança, uma aliança – o que implica em aceitar que não só nós somos muito pequenos diante desse amor, como também já não é o nosso desejo que nos move no fim de tudo. É aceitar que somos movidos. [...] Já disseram que o poeta não escreve um poema, mas é escrito por ele, o que não exime ninguém do trabalho duro, só acrescenta a esse trabalho uma dose

de humildade – saber que não estamos no controle, que às vezes não há mais o que fazer senão esperar, que o poema se elabora nessa espera aparentemente descompromissada. (IANELLI, [s.d.], [s.p.])

Há muitos pontos de contato entre o amor e a poesia. A poesia (como o amor) é uma perseguição: “Porque um dia te chamei/ para sempre me persegues” são versos de “Instinto” (IANELLI, 2012, p. 55). E todo poema (como todo amor), acrescenta ela em “Fantasia”, costuma vir “depois da grande decepção” (IANELLI, 2012, p. 35). Há uma depressão – como um deserto em declive que se deve atravessar sozinho – até que se chega, enfim, ao verso. O poema (e o amor) surge depois da descida, da experiência catabática, “mesmo que te doendo como a um animal/ perdido, arremessado no vazio de um campo” (IANELLI, 2012, p. 35). Frente à perda e ao “combate imenso”, o amor (e a poesia) necessita de entrega: “Numa cama de escombros/ Nosso abraço inevitável,/ Nossa nudez sem vexame/ No ermo das coisas desfeitas”, está escrito em “Uma manhã” (IANELLI, 2012, p. 67). Essa recusa ao aniquilamento que todo ato criador comporta é o tema de “Composição”, poema no qual a música – a poesia – é o que se eleva sobre a ruína:

A lenta e refinada arte
De fazer nascer um adágio –

Extrair o peso a cada pedra
E ver mais alto o edifício
A cada coisa abandonada
A cada rosto de si mesmo perdido –

Esse edifício transparente e musical
Onde se vê um pássaro sobre ruínas. (IANELLI, 2012, p. 21)

O adágio, derivado de *adagio*, isto é, “comodamente”, encarna um andamento moderado, sem a aceleração da juventude e sem a lentidão dos derrotados. Trata-se de um equilíbrio que favorece o abandono de cada coisa, pois a vida também é arte de perder e então obter a leveza necessária para se erguer dos despojos um edifício sonoro, de tal maneira que sobre as ruínas um pássaro fênix possa, apesar de tudo, alçar algum voo. Para Contador Borges, o “depois” é a própria poesia diante da morte, resgatando sua relação com a vida, violentando “com lirismo todas as coisas, todos os seres de linguagem” (BORGES, 2012, p. 106):

A morte é a vitória do real sobre o sonho. Ela não deixa de ser a forma última que o amor adquire [...]. Se o sentido da morte se torna belo na poesia é que ele evidencia o que há de mais intenso na beleza, quando ela agoniza e começa a esvanecer. [...] Mas sempre nos resta a poesia, um último olhar para os canteiros repisados. O resto é silêncio, a matéria escura e represada do espelho do poema. (BORGES, 2012, p. 108-109)

A composição que encerra o volume, “Potsdamer Platz”, cuja epígrafe é do filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, sintetiza o mundo arquitetado por Mariana Ianelli, como se percebe na estrofe final: “Aqui onde os caminhos se destrinçam/ Um mundo e a claridade do desejo/ De alguém que muito longe e muito antes,/ Recalcitrante entre os restos de uma guerra,/ Tentado a desistir, não desistiu” (IANELLI, 2012, p. 93).

Referências

ADORNO, T. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, C. Amor, soberania e morte em Mariana Ianelli. In: IANELLI, Mariana. *O amor e depois*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 95-109.

CAMPO, C. *O passo do adeus*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DIAS, M. O amor como consentimento. *Jornal A Tarde*, Salvador, fev. 2013. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/marianaianelli/criticas/amorconsentimento.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

IANELLI, M. *Almádena*. São Paulo: Iluminuras, 2007a.

IANELLI, M. Já não é o nosso desejo que nos move até o fim. *Suplemento Pernambuco*, Recife, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/component/content/article.html?id=872>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

IANELLI, M. *O amor e depois*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

IANELLI, M. Poesia e mística: o silêncio como origem e destino. Entrevista especial com Mariana Ianelli. *Revista (IHU)*, São Leopoldo, 22 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/505235-poesia-e-mistica-o-silencio-como-origem-e-destino-entrevista-especial-com-mariana-ianelli>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

IANELLI, M. Vejo na poesia uma possibilidade de transubstanciação. Entrevista especial com Mariana Ianelli. *Revista (IHU)*, São Leopoldo, 7 dez. 2007b. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/11168-%60vejo-na-poesia-uma-possibilidade--de-transubstanciacao%60-entrevista-especial-com-mariana-ianelli>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

MACIEL, N. Escritora Mariana Ianelli lança O amor e depois, sétimo livro de poesia. *Correio Braziliense*, Brasília, fev. 2013. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/02/14/interna_diversao_arte,349491/escritora-mariana-ianelli-lanca-o-amor-e-depois-setimo-livro-de-poesia.shtml>. Acesso em: 5 jan. 2018.

REYNAUD, M. J. Com leve coração, com leves mãos: a poesia de Cristina Campo. In: TOPA, F.; MARNOTO, R. (Org.). *Nel mezzo del cammin*. Porto: Sombra pela Cintura, 2008. p. 453-458.

TORRANO, J. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 13-97.

Recebido em: 11 de janeiro de 2018.

Aprovado em: 12 de abril de 2018.



AQUINO, Lilian. *Daqui*. São Paulo: Patuá, 2017.

Sergio Guilherme Cabral Bento

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

sergiobento@ufu.br

Como reage a poesia diante da força enunciativa de inúmeros discursos em um mundo hipermediático? Lê-se, amiúde, a palavra “resistência” como postura motriz da criação poética contemporânea, solução crítica que já se tornou um chavão nos estudos literários. Menos que “luta”, porém, o que boa parte da melhor produção recente parece propor é a desconstrução dissolutiva operada não contra, mas a partir desses múltiplos enunciados arbitrários.

Daqui, segundo livro de Lilian Aquino, representa um passo relevante de maturidade da autora. Mais orgânico e vertebrado que *Pequenos afazeres domésticos* (2011), mantém a temática urbana da obra de estreia, mas com uma voz que consegue, de modo mais eficiente, transitar entre o cotidiano prosaico e a abstração provocante. “Trânsito”, aliás, é uma constante que perpassa diversos poemas: “pois é inevitável / lidar com a existência / em movimento” (AQUINO, 2017, p. 53), percepção da transitoriedade de tudo, que inviabiliza o estar parado: “prefiro que navegue” (AQUINO, 2017, p. 103).

Nessa consciência da efemeridade do espaço-tempo, é de se notar que toda a arquitetura de *Daqui* seja calcada em um contexto territorial, desde a foto da capa – o centro de São Paulo visto de cima, *click* imóvel de uma cidade em movimento –, fundo em que uma ilustração mostra duas mulheres coloridas tocando as mãos, uma delas com os pés calçados no topo do edifício, a outra flutuando, como se estivessem se desgarrando, sugestão de leveza e movimento que contrasta com a austeridade do cinza que domina o cenário urbano. Já nas páginas internas do código, uma visível anteposição do branco com o preto, este dominando o fundo do índice e dos dois marcadores de seção, destacando-os no passar das folhas.

A divisão bipartite do livro também instaura uma lógica espacial: “Fora”, escrito em branco, centralizado em um quadrado negro, por sua

vez margeado por uma moldura branca; “Dentro”, letras negras que contém um fundo branco, também delimitado por uma margem, esta negra. No paralelismo inverso das páginas que abrem cada uma das divisões, um paradoxo que põe em xeque a própria dicotomia: o “fora”, na mesma cor da moldura limítrofe da página, está contraditoriamente dentro do desenho negro; o “dentro”, em rima visual com o *frame* exterior, projeta-se para o que está além do quadrado branco que o contém. A aparente dualidade, então, dissolve-se em camadas, cujas dobras relativizam a divisão estanque e entrelaçam o interno e o externo.

O projeto gráfico, assinado por Leonardo Mathias, cria uma organicidade louvável com a poesia de Lilian Aquino, já que também no texto o que parece dualidade se decompõe em uma pulverização de espaços, identidades e discursos. A primeira seção, “Fora”, lista referências cronológicas e topológicas que possam estabelecer balizas espaço-temporais palpáveis: “São Paulo”, “às 12h36 de uma tarde”, “sexto andar do edifício da avenida Angélica”, “domingo”, bem como personagens que cravam um senso de comunidade a quem fala: “um amolador de facas”, “a mim mesma”, “minha avó”, “meu pai”. Nessa tentativa de se apegar ao real, a busca de uma materialidade que dê suporte a algo como uma memória coletiva, nos termos de Maurice Halbwachs (1990), formação rememorativa que depende de pilares sociais, espaciais e temporais para se concretizar. Tal procura, porém, é imediatamente anulada por meio de uma ironia constante, que pisca o olho ao leitor, exibindo sucessivos fracassos de retenção: “(Se eu pudesse ao menos / transpirar água e virar chuva)” (AQUINO, 2017, p. 21), metáfora líquida que contrapõe o ciclo da natureza – e sua capacidade de renascimento – à finitude humana: “O dia em que morri / era um dia comum / em São Paulo” (AQUINO, 2017, p. 19).

Esse “fora”, portanto, não constitui espaço de referência que perenize o eu por meio da memória, mas é o caos em movimento: “acima do edifício / Aqui, nada de sonhar / e a água escoar” (AQUINO, 2017, p. 25), novamente a fluidez do líquido, que no urbano não se transforma – apenas se esvai. Em “Centro Urbano”, isso se intensifica:

[...]

aqui no marco zero

onde todo mundo foge

escorregando

ladeira abaixo da memória (AQUINO, 2017, p. 27).

O monumento que eterniza um fato histórico, um “local de memória” para o pensador francês supracitado, aqui cenário não de fixação, mas de abandono, fluxos sem atrito que causam deslizamento, perda de controle, realidades perdidas a cada segundo. A poesia, então, não se presta mais a fincar “marcos”, a perenizar momentos ou a registrar fatos, mas busca, dentro da imobilidade arbitrária da língua, articular as camadas movediças que se interpõem entre identidade e cidade, friccionando-se, na fluidez contemporânea, de modo a expor tal instabilidade enquanto forma do poema. É por isso que a leitura de *Daqui* causa um senso de levitação, que nasce da brevidade dos sintagmas, dispostos em versos curtos e sem qualquer pontuação, em desarranjo sintático que desestabiliza a lógica sujeito-objeto não na ordenação das palavras, mas no ofegar dos intensos *enjambements*, que fazem nascer uma circularidade em espiral, sem fechamento da ideia:

O espaço e o tempo

quero fotografar
a mim mesma
sentada na banquetta
que foi de minha avó
mas colocada
na varanda de
meu apartamento
no centro da
cidade

[...] (AQUINO, 2017, p. 39).

A escrita aberta, como oposição a qualquer inércia linguística, conceitual ou material. Em “À beira da linha”, título que já recusa dualidades imobilizadas, uma estante herdada de geração em geração – símbolo da solidez familiar – decomposta na efemeridade de seu material, antes árvore, agora objeto “no meio do caminho / da sala para o quarto” (AQUINO, 2017, p. 59), descaracterizada de sua função, quase um obstáculo que retém um fio solto de um agasalho de lã. Este, agora desfiado, também tem sua utilidade desvirtuada: “o fio solto no tricô / que me seduz / a puxá-lo e desfazer tudo / prazerosamente / e reinventá-lo / como um lindo / emaranhado de lã” (AQUINO, 2017, p. 61). O novelo, marca do que se transforma, estado de passagem da lã entre sua extração na natureza e sua confecção em roupa, como signo da transitoriedade do

próprio poema, que subtrai sua matéria-prima – a palavra – de seu uso comum e cotidiano, e a recria em novos objetos, estes poéticos, mas que não deixam de ser transitórios, refeitura de discursos que outrora eram de outros poetas, de outras fontes, do dia a dia, da propaganda, da mídia, enfim, uma linguagem que não se pretende definitiva em um mundo que destroça qualquer sentido de permanência.

Já “Dentro”, a outra subdivisão da obra, aponta para uma reflexão do ato enunciativo e das identidades nele implicadas, com um tom metalinguístico que busca cada vez menos referências externas. O eu é diluído tanto em uma metáfora com a clara em neve – aerada, porosa, que se funde com o exterior em uma nova estrutura integrada – como atrelado às outras pessoas do discurso:

Pátrio

nasci

no estado

de consciência

alterado (AQUINO, 2017, p. 83).

A dubiedade de “pátrio”, referente tanto a país como a pais, estabelece um lugar identitário que deveria individuar o sujeito, isolá-lo na linhagem familiar a partir de uma comunidade nacional. A primeira pessoa do singular em “nasci” reforça tal pertencimento, que, entretanto, é subvertido nos versos seguintes. A palavra “estado” sugere um “modo de estar”, contrapondo-se à estabilidade do “ser”. Note-se que “alterado” remete a “estado”: um modo de perceber-se (consciência) falsificado, forjado, ligado ao outro (alter). Está-se, aqui, em uma espécie de confluência das instâncias do discurso, um lugar virtual por que passam eu, tu – “Então: eu sou você / neste poema” (AQUINO, 2017, p. 77) – e ele – “*olha só pra mim / sou Ele*” (AQUINO, 2017, p. 79) – em um tipo de “transpessoa”, termo que Jean-Michel Maulpoix (1998) cunha para o fenômeno dessa “quarta pessoa do singular”, “arquipélago”, “rizoma” de locais de fala que melhor mimetiza, poeticamente, a multiplicidade de vozes que compõem cada fala, pluralidade de fragmentos que se sobrepõem no palimpsesto do pensamento e do discurso.

Acessar as camadas desse palimpsesto implica em manter-se constantemente em trânsito, deslocando-se entre as diversas inscrições que estão em cada enunciado: “é que eu me persigo / estou sempre /

no meu encaço / fico de butuca / corro atrás” (AQUINO, 2017, p. 75), algo como a figura do “nômade” que Gilles Deleuze (1985) sugere como símbolo dessa postura do pensamento: a “aventura” daqueles que “decodificam ao invés de se deixarem sobrecodificar”, que se movimentam (ainda que parados) entre as dobras para “escapar dos códigos”, fugir ao controle autocrático dos discursos dominantes. Assim, ao trilhar o percurso exploratório da própria fala, está-se mais uma vez “à beira da linha”, na fronteira entre-coisas onde habita o agenciamento entre elas. As epígrafes de *Daqui* reforçam tal ideia: “Entre porta e porta”, de um poema de Herberto Helder; “There is a crack, a crack in everything”, de Leonard Cohen. Ainda na segunda seção, a imagem da fenda reaparece em um dos melhores poemas do livro:

Skízo

ter uma fenda na pele e não tolerar qualquer sutura
enfiar em fio de metal um tipo de fantasia
acreditar que tudo cicatriza
até as exceções (AQUINO, 2017, p. 69).

Desde o título, trata-se aqui da aceitação da multiplicidade e da recusa a uma conciliação em torno de um eu pretensamente coeso. Ao contrário, a cicatriz, pele nova sobre pele antiga, que, no entanto, guarda a marca do acontecimento, registra a fenda que um dia esteve aberta. Continuidade interrompida, o tecido cicatrizado é trauma, mas também cura; é um local de passagem por onde o interior já jorrou. Destoante do restante da pele, é exceção, mas se torna parte do todo como diferença, e é assim que passa a habitar o corpo. Nessa interface de um pretenso eu com um pretenso mundo, o posicionamento nômade mapeia a si próprio na diferença e na pluralidade. Não há somente pele – e, por consequência, a não-pele –, mas peles sobrepostas, entrecruzadas. Nessa perspectiva, o curto-circuito da suposta dicotomia “dentro-fora” sugerida pelas seções do livro se explica: o binarismo é implodido a partir de sua presentificação na língua, incapaz de expressar algo fora do maniqueísmo “dentro/fora”. A poesia, porém, em luta constante contra o idioma, cria modos de se expressar fora da dicotomia, o que Deleuze chama de “gagueira”, “traçar uma linha vocal ou escrita que fará a linguagem passar entre esses dualismos” (1998, p. 29), fronteira movediça que se constitui como território autônomo:

Até mesmo, se há apenas dois termos, há um E entre os dois, que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade. Por isso é sempre possível desfazer os dualismos de dentro, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou os dois conjuntos. (DELEUZE, 1998, p. 29)

É o que o ótimo *Daqui* parece operar: partindo de uma esquadria binária aparentemente rígida, transborda os limites do pensamento dual e navega nas dobras da expressão, explorando fronteiras, habitando fendas, desvelando as vozes que compõem a própria voz. Sem ceder a postulados que se pretendem definitivos, articula o efêmero do fluxo discursivo com a mediação de uma delicada ironia, que demove certezas e expõe, na cena do poema, a volubilidade do contemporâneo:

Lunático

daqui
não sou

mas o que invento
é verdade (AQUINO, 2017, p. 97).

Referências

DELEUZE, G. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. O Pensamento Nômade. In: MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche hoje?* Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MAULPOIX, J. *La poésie comme l'amour*: essai sur la relation lyrique. Paris: Mercure de France, 1998.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 03 de julho de 2018.



ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Org.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016. 297 p.

Vicentônio Regis do Nascimento Silva

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

vicrenos@yahoo.com.br

A literatura de autoria feminina pode ser reconhecida como espaço plural e transitório, de resistência a padrões instituídos, aproximando-a do conceito do sublime, o qual se apresenta como possibilidade de constantes deslocamentos, admitindo o ilimitado, o informe e o paradoxal. O sublime trabalha no nível da tensão e da instabilidade, e visto sob o prisma literário é a expectativa do que está por vir, ultrapassando os limites do belo. As categorias do belo e do sublime se distinguem na relação possível com o objeto, o primeiro possuindo a capacidade de apresentá-lo, enquanto o último o concebe sem uma regra que o especifique (KAMITA, 2016, p. 51).

O primeiro capítulo – “Sexo, raça e gênero na lógica colonial: o que contam as mulheres” (Simone Pereira Schmidt)¹ – atenta para o conceito desvirtuado de feminismo, “[...] erigido reiteradamente como uma radicalidade embaraçosa, a ser afastada e negada” (SCHMIDT, 2016, p. 14). Recorrendo às entrevistas de Paulina Chiziane, a pesquisadora reforça a tese de que o projeto de ascensão feminista precisa considerar dois pontos: primeiro, a diferença entre gênero e feminismo (uma vez que muitos homens são feministas); segundo, o exercício do feminismo amplo, interligado, mas não submisso ao europeu. O feminismo precisa ampliar seus horizontes, calcando-se em novas experiências (SCHMIDT, 2016, p. 16), dedicando-se, inclusive, à temática da violência contra a

¹ Por uma questão estilística, apresentaremos os títulos dos capítulos entre aspas e, em seguida, entre parênteses, os nomes de suas respectivas autoras.

mulher negra, cujo corpo, violado, torna-se martírio para ela (culpada pelos eventuais estupros) e refestelo para o homem branco (acobertado pelos pares, subalternos e esposas, reforçando a hierarquia de gêneros e “raças”).

O feminismo negro [...] denuncia o racismo do patriarcado brasileiro, mas busca, sobretudo, rastrear outras construções discursivas, aquelas que, a partir de diferentes lugares (discursivos, geográficos, sociais, geracionais), têm procurado definir o que seria uma poética e uma política de representação das mulheres negras (SCHMIDT, 2016, p. 19).

Já mencionada no capítulo anterior, Conceição Evaristo, a genitora de *Ponciá Vicêncio*, divide a temática da violência: “Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência” (Eduardo de Assis Duarte). Contrapõe-se Fonseca a Evaristo, apontando, na literatura brutalista, o alcance da violência não apenas sobre a classe alta, mas igualmente aos subalternos que, aos poucos, adquirem voz:

O que diferencia então a brutalidade inscrita nos contos de Evaristo do “brutalismo” presente em Fonseca? Numa palavra, a *forma*, entendida como *linguagem e projeto*. O conto fonssequiano segue a lógica consecutiva da ação muitas vezes espetacular, que visa chocar e prender a atenção pela surpresa e pela sucessão de gestos o mais possível inusitados [...] Ao contrário desse império cinematográfico da ação, o conto de Evaristo, mesmo sem abrir mão de cenas pungentes e de grande impacto, envolve-as numa linguagem marcada por tonalidades poéticas, em que há lugar para o sentimento e para a humanidade, tanto das vítimas quanto de seus carrascos. E, juntamente com a poesia e o sentimento, a reflexão em busca do porquê de tudo aquilo (DUARTE, 2016, p. 29-30).

Ainda no terceiro capítulo, a obra de Conceição Evaristo é discutida. Em “A menstruação na obra de Conceição Evaristo” (Conceição Flores), distingue-se o momento histórico do biológico na transformação da menina em mulher. Do ponto de vista histórico, tornar-se mulher é algo inevitável; do biológico, caracteriza-se pela primeira menstruação (FLORES, 2016, p. 38). Conceição Evaristo denomina a menstruação como rubra semente (FLORES, 2016, p. 39), “[...] asseverando haver nos olhos da mulher a reminiscência de uma genealogia feita de sangue e lágrimas, que une todas as mulheres” (FLORES, 2016, p. 43).

No capítulo “O sublime feminista: escritoras negras na literatura brasileira” (Rosana Cássia Kamita), a autora afirma que se o sublime é forma de resistência, o sublime feminista configura-se como recusa à “homogeneização autoritária”, já que procura “[...] manter uma condição de incerteza radical com a própria condição de sua possibilidade, em uma dimensão ética e estética” (KAMITA, 2016, p. 53). Dessa maneira, “o juízo estético sublime expõe a crise, a fratura, em um momento de ruptura com o compreensível, apresenta-se com a marca do excessivo, do absoluto, do infinito” (KAMITA, 2016, p. 54). O intuito é romper a visão tradicional de comparação do feminino ao belo e do masculino ao sublime (KAMITA, 2016, p. 56). Assim, o sublime pode ser pensado como a literatura em movimento, “[...] expandindo seus limites e ampliando paradigmas, inclusive dentro da própria crítica literária feminista” (KAMITA, 2016, p. 57). Debruçando-se sobre as escritoras negras Laura Santos (poetisa com três livros sobre a temática do erotismo e da liberdade) e Francisca Souza da Silva (representante da escrita de si por meio da qual reverberam miséria, abandono e violência doméstica), a estudiosa esclarece que

O posicionamento crítico do sublime feminista destaca o descompasso da afirmação de que a arte se eleva acima de questões de gênero, raciais e de outras identidades socialmente marcadas, pois na prática essas ausências ou sub-representações se fazem sentir no contexto paradigmático. Ainda que isso possa ser estatisticamente verificável, mantém-se essa postura de neutralidade nas artes e cabe, portanto, provocar o debate no sentido de se avançar em relação à questão. A crítica feminista se contrapõe à postura tradicionalista da estética, que considera um sujeito universal e juízos de gosto universalistas, mas que pressupõem o apagamento das diferenças. O sublime torna-se um conceito relevante para o feminismo, justamente porque aí reside a fratura, ao assumir a possibilidade do excesso, da diferença que assusta e atrai concomitantemente. Nesse sentido, conforme já salientado, cabe admitir o desafio dessa diversidade, em uma postura ética de respeito e aceitação dessas diferenças (ZINANI; SANTOS, 2016, p. 58).

Em “Uma representação literária das zonas de contato do Atlântico Negro: *I, Tituba, black, witch of Salem*, de Maryse Condé” (Leila Assumpção Harris), a autora analisa como “[...] Condé transforma

a figura da mulher subalterna, historicamente silenciada (SPIVAK, 1988), em heroína de dimensão épica e faz da literatura um instrumento de resistência aos paradigmas coloniais e patriarcais” (HARRIS, 2016, p. 68). O projeto literário de Condé entrelaça-se a algo mais amplo: “[...] recriar a história e a memória, reconstruir através da pesquisa e da imaginação um passado esvaziado, obliterado pela história ocidental” (HARRIS, 2016, p. 74).

Em “O retrato da artista quando escritora” (Lélia Almeida), examina-se a espanhola Carmen Martin Gaité, cujo trabalho cria a “chica rara” e a “mujer ventanera”. Caracteriza-se a primeira pela inconformidade, pela luta contra os limites espaciais da casa e pela tentativa de adentrar a rua e, com isso, participar de aventuras (ALMEIDA, 2016, p. 83-84). Já a segunda mostra as mulheres que, por meio das janelas, aprendem a “sonhar, duvidar, imaginar” (ALMEIDA, 2016, p. 86): “[...] a janela, historicamente, na vida das mulheres, é o que une o mundo doméstico, privado, ao mundo público, das ruas, das cidades e da imaginação criadora” (ALMEIDA, 2016, p. 85).

Pondera-se, no capítulo “Igiaba Scego: escritora africana/italiana pós-colonial” (Márcia de Almeida), a respeito da romancista, crítica da questão pós-colonial, dedicada a dar voz às colonizadas, por meio da apropriação

[...] de forma criativa, da geografia, dos espaços e do mapeamento, para denunciar aos leitores o esquecimento do passado colonial que une a Itália às suas ex-colônias na África. [...] a Itália de fato nunca acertou as contas com a sua aventura colonial, e essa experiência, pouco examinada e nunca elaborada, acabou cristalizada em espaços-símbolo dos quais se esqueceram a origem e o significado (ALMEIDA, 2016, p. 99).

Qual a relevância de Marília na literatura? Talvez a resposta para essa pergunta esteja em “A presença de Marília no *Romanceiro da Inconfidência*” (Sandra Maria Pereira Sacramento). A partir da personagem, delineada por Tomás Antônio Gonzaga, Cecília Meireles exclui a condição feminina de ab-jeto (SACRAMENTO, 2016, p. 119), considerado algo “menor”, aproximando-se do “[...] relato de experiência, vinculado à tríade: conhecimento, juízo e ação; [...] numa postura *quiasmática* do sujeito no feminino, rumo ao empoderamento de direitos” (SACRAMENTO, 2016, p. 127).

Provavelmente o desinteresse por nomes como Elisa, Tania ou Clarice se exteriorizasse caso elas não fossem as irmãs Lispector – “Por uma ‘nova história’ das mulheres escritoras no Brasil: algumas anotações em torno das irmãs Lispector” (Nádia Battella Gotlib) – e caso resgates não se fizessem necessários para análise da produção, da divulgação e da crítica literária pelo tratamento da memória, ora por meio da autobiografia, ora por contos e crônicas:

Resgate de obra que teve sua repercussão, mas que posteriormente regrediu e mergulhou no esquecimento. É o caso de Elisa.

Resgate de obra que foi publicada, sim, mas que nunca teve divulgação. É o caso de Tânia.

Resgate da produção que teve e tem divulgação, diga-se enorme, em âmbito nacional e internacional, mas que precisa, a todo tempo, ser novamente resgatada, já que – isso é irônico, pois acontece justamente pela ampla divulgação – já que, repito, tem sido amplamente falsificada nos meios virtuais de comunicação. É o caso de Clarice (GOTLIB, 2016, p. 147-148).

“A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti” (Carlos Magno Gomes) aborda o uso da paródia para denunciar a violência contra a mulher, revisando o conceito de família patriarcal e valendo-se do riso “[...] como forma de desconstrução das verdades hegemônicas” (GOMES, 2016, p. 149). A liberdade feminina não tem preço: a casa pode adquirir um viés metafórico de ninho (felicidade e paz interior) ou de jaula (encarceramento e exploração).

Esteticamente, o riso irônico se consolida como uma arma contra tais comportamentos masculinos, fundamentados por uma ordem misógina e opressora. Por isso, ao rever o passado por meio de uma visão irônica e paródica da violência de gênero, Colasanti imprime um ritmo político a essas representações, por meio das atitudes subversivas de suas protagonistas (GOMES, 2016, p. 160).

Quando se trata de ação ao Sul, “Escritoras uruguayas: diálogo intergeracional de Susana Soca al presente” (Claudia Amengual), embora esquecida, Susana Soca ajuda no desenvolvimento da cultura, abrindo portas para projetos de escritores como Felisberto Hernández e Juan Carlos Onetti (AMENGUAL, 2016, p. 166).

“Era uma vez, três vezes o amor em *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann” (Amélia Montechiari Pietrani) aborda um triângulo que não é

amoroso: Arabela (também conhecida por Bela) tem, no primeiro vértice, o marido (PIETRANI, 2016, p. 174), que a insulta e a ridiculariza por ser erudita; antes de adentrar o segundo vértice – representado pelo Senhor Pereira (seu amado e, dali em diante, chamado Catulo) –, ela passa a se chamar Lésbia, consequentemente mudando seu comportamento (PIETRANI, 2016, p. 176-177); e, no terceiro vértice, Alberto Lopes, médico que ocupará a figura de destaque nos últimos capítulos da obra (PIETRANI, 2016, p. 181). Que(m) é Lésbia?

[...] uma “criação híbrida” entre corpo e mente, a que ainda carrega o coração, embora tente negá-lo; a que optou pelo cérebro, e com ele a incandescência da ideia crítica, da reflexão constante, do pensamento incansavelmente repensado e refeito em palavras escritas e, talvez, exatamente por isso, jamais ausente de corpo, principalmente se considerarmos que o elemento material do pensamento, a sua manifestação sensível, é exatamente a palavra, com suas formas, seus sons, cores e silêncios (PIETRANI, 2016, p. 182).

“A rebeldia das poetisas baianas às normas literárias da modernidade” (Ivia Alves) versa sobre o trabalho de duas baianas do século XIX (Adélia Fonseca, poetisa; Amélia Rodrigues, dramaturga) que se dedicaram ao discurso de denúncia das limitações e o de Myriam Fraga, baiana do século XX, cuja poesia fomenta o contra-discurso, oposto ao hegemônico (ALVES, 2016, p. 202).

Literatura e história são o carro-chefe de “Terra e identidade feminina: *bildungsroman* feminino em Alvina Gameiro” (Maria do Socorro Baptista Barbosa). Constatam-se nos três romances da piauiense as relações da mulher sertaneja com a terra, a identidade da mulher com a terra e a família, e o paradigma da sertaneja piauiense na primeira metade do século XX. Ora submissas, ora emancipadas (BARBOSA, 2016, p. 210), as personagens femininas buscam romper os bloqueios de compêndios de histórias de literatura que silenciam, minimizam ou excluem as ações femininas.

O que se pode perceber é que nessas narrativas a mulher que surge é uma mulher independente, que quebra barreiras e paradigmas. [...] São [...] três mulheres fortes, representações que quebram os padrões de sua época, quando as mulheres não podiam agir daquela forma. O que se pode apreender dessas quebras é que Gameiro, ao construir personagens femininas tão fortes, mostra

também, ironicamente, como a mulher real era vista e tratada pela sociedade de então. Nas falas das personagens masculinas, percebe-se o choque diante das ações daquelas mulheres, já que esperavam sempre outro comportamento (BARBOSA, 2016, p. 217).

Uma explanação acerca de movimentos de grupos de pesquisa e organizações sociais, apresentando evoluções e recuos desde a fundação até os nossos dias, sustenta “Do grupo à(s) rede(s): perspectivas feministas” com reflexões da consagrada pesquisadora Constância Lima Duarte (DUARTE, 2016, p. 221-229). Como se tivesse retomando o capítulo anterior, “Duplamente mulheres: o GT A Mulher na Literatura na construção de uma autoria feminina” (Nancy Rita Ferreira Vieira) esquadrinha a escrita literária feminina na cena contemporânea, demonstrando que, apesar do debate e da divulgação pela crítica feminista, ainda são claras as divisões que impõem poesia e literatura infantil às mulheres (VIEIRA, 2016, p. 232), inexplicavelmente suprimidas das premiações em outro gênero, o romance (VIEIRA, 2016, p. 240). Mostra-se necessário “ser duplamente mulheres, isto é, atuar no sentido de participar ativamente na divulgação, no debate, na construção da autoria feminina” (VIEIRA, 2016, p. 241).

“Trouxeste a chave? Do portal e da mala” (Tânia Regina Oliveira Ramos) discute a constituição de arquivos, reforçando que

Pesquisar arquivo pessoal não é apenas investigar sobre esse arquivo. Mas sim produzir escritas biográficas em compassos poéticos, a partir de chaves e de indícios que a vida nos oferece. Digo sempre que não estamos organizando um arquivo, mas temos que nos debruçar sobre ele. Entender, por exemplo, o que mereceria ser investigado por uma nova história literária e cultural do Brasil e perceber que o arquivo pessoal é ele mesmo um filtro entre o que se desejou público – a obra – e o que se desejou privado – a vida (RAMOS, 2016, p. 255).

O último e mais longo capítulo – “Traduções de cultura: para onde caminha a crítica feminista?” (Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa, Ana Cecília Acioli Lima) – aborda o esforço coletivo de seleção e tradução dos mais importantes textos feministas que, hoje, abrigam-se em portentoso volume de 840 páginas sob o título *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, lançado, em 2017, pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Pela longuíssima leitura de capítulos e de autoras, percebe-se que este *Trajetórias de literatura e gênero*, habilmente organizado por duas críticas literárias que, por suas iniciativas e reflexões merecem estudo à parte, é um livro que merece leituras e releituras. Possibilitando-nos consistentes percursos teóricos e metodológicos, permite-nos o conhecimento, a assimilação e a escolha de referenciais que, na condição de leitor e pesquisador, nos libertam das amarras simbólicas que nos impedem de abrir caminhos para o reconhecimento da ascensão, da qualidade e do espírito guerreiro feminino.

Recebido em: 01 de maio de 2018.

Aprovado em: 19 de julho de 2018.