



O eixo e a roda

Temática Livre

o eixo e a roda

Universidade Federal de Minas Gerais

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

Faculdade de Letras

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

Conselho Editorial

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

Editores

Gustavo Silveira Ribeiro, Carolina Serra Azul

Secretaria

Lilian Souza dos Anjos, Ludmilla Cunha

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Revisão

Floriane Abreu da Silva, Gabriel Batista Silva Magela, Izabelly Silva Duque

Diagramação

Gabriel Batista Silva Magela

O eixo e a roda



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 34 | n. 1 | jan.–mar. 2025 | 142 p. | e-ISSN 2358-9787



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

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

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

Histórico:

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

Disponível apenas online a partir de 2015;

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

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

ISSN:0102-4809

e-ISSN: 2358-9787

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

CDD: B869.05

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

Sumário

Artigos

- 8 O futuro impossível e o futuro morto de Américo Elysio e de Domingos Borges de Barros em Bordeaux e Paris, 1825
Impossible Future and Dead Future of Américo Elysio and Domingos Borges de Barros in Bordeaux and Paris, 1825
Bruno Gomes Rodrigues
- 21 Pai contra mãe, ou a racialidade como prototeoria de sujeito em “Pai contra mãe”, de Machado de Assis
Father Against Mother, or Raciality as a Proto-theory of Subject in “Pai contra mãe”, by Machado de Assis
Fernando Cambauva Breda
- 38 A recriação do mito de origem no conto brasileiro “Por um pé de feijão”
The Recreation of the Origin Myth in the Brazilian Tale “Por um pé de feijão”
Estella Maria Bortoncello Munhoz; Douglas Ceccagno
- 49 A estrela cansada ao amanhecer: tragédia e teologia em *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues
The Weary Star at Dawn: Tragedy and Theology in Senhora dos Afogados by Nelson Rodrigues
Thiago Francisco
- 67 Pedro Nava e as genealogias da memória
Pedro Nava and the Genealogies of Memory
Maria Alice Ribeiro Gabriel

- 86 Arquitetura e vontade de poder: A simbólica dos espaços e dos objetos nos discursos de *Lavoura arcaica*
Architecture and the Desire for Power: The Symbolism of Spaces and Objects in the Discourses of the Novel Ancient Tillage
Carolina Quintella
- 102 A presença-ausência da figura materna e a desconstrução da linhagem patriarcal em *Menino sem passado*
The Presence-absence of the Maternal Figure and the Deconstruction of the Patriarchal Lineage in Boy without a past
Mirella Carvalho do Carmo; Andréa Portolomeos
- 119 Trauma paterno, melancolia e depressão: a representação da doença mental em *Uma tristeza infinita*, de Antônio Xerxenesky, e *O ar que me falta*, de Luiz Schwarcz
Paternal Trauma, Melancholy and Depression: The Representation of Mental Illness in Uma tristeza infinita, by Antônio Xerxenesky, and O ar que me falta, by Luiz Schwarcz
Pascoal Farinaccio

Resenhas

- 135 CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022
Rodrigo Fonte
- 138 LEVIN, Orna Messer; SANTOS, Gilda. (Orgs.) *João do Rio plural: centenário de um acervo luso-brasileiro*. 7Letras, 2022.
Ana Laura Donegá

Artigos

O futuro impossível e o futuro morto de Américo Elysio e de Domingos Borges de Barros em Bordeaux e Paris, 1825

Impossible Future and Dead Future of Américo Elysio and Domingos Borges de Barros in Bordeaux and Paris, 1825

Bruno Gomes Rodrigues

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

rodriguesgomesbruno@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2806-5781>

Resumo: Este artigo propõe uma leitura conjunta de *Poesias avulsas de Américo Elysio*, de José Bonifácio de Andrada e Silva, e de *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*, de Domingos Borges de Barros, dois livros de poesia publicados em Paris e em Bordeaux no ano de 1825. Com base nas coincidências que cercam ambos volumes, parte-se da hipótese de que eles se articulam em torno de um refazimento do passado como maneira de discutir as posturas dos poetas em relação ao futuro do Império do Brasil. A leitura do primeiro é realizada em conjunto com Valdei Lopes de Araujo (2006), enquanto que a do segundo confronta as afirmações de Sérgio Alcides (2007). Conclui-se que as obras guardam visões divergentes entre um futuro impossível e um futuro morto que abre caminho para a eternidade.

Palavras-chave: poesia; José Bonifácio de Andrada e Silva; Domingos Borges de Barros.

Abstract: This article proposes a joint reading of José Bonifácio de Andrada e Silva's *Poesias avulsas de Américo Elysio* and Domingos Borges de Barros' *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*, two poetry books published in Paris and Bordeaux in the year 1825. Based on the coincidences surrounding both volumes, the hypothesis is put forth that they articulate around a reworking of the past as a way to discuss the poets' stances regarding the future of the Brazilian Empire. The reading of the first is conducted in conjunction with Valdei Lopes de Araujo (2006), while that of the second confronts the assertions of Sérgio Alcides (2007). It is



concluded that the works harbor divergent views, oscillating between an impossible future and a dead future that paves the way for eternity.

Keywords poetry; José Bonifácio de Andrada e Silva; Domingos Borges de Barros.

1 Introdução

Em 1825, o paulista José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) e o baiano Domingos Borges de Barros (1780-1855) viviam expatriados em uma França convulsionada, na qual, a despeito do domínio conquistado pelos ultrarrealistas (desejosos de retomar o passado monárquico e católico pré-revolucionário e napoleônico), a oposição liberal, que sairia vitoriosa em 1830, se fortalecia (Alexander, 2003, p. 187-190). Apesar das diferenças geracionais entre os dois homens, eles guardavam similaridades – ambos foram estudantes na Universidade de Coimbra (formados, portanto, nas lógicas da retórica e da oratória setecentistas pós-pombalinas) e haviam, nos anos anteriores, publicamente rechaçado a escravidão (Berbel; Marquese; Parron, 2010, p. 153-155) e atuado de modo ativo no processo de independência do Império do Brasil. Porém, seus destinos, naquele momento, não poderiam ser mais discrepantes: o primeiro, agora considerado inimigo do imperador d. Pedro I, morava em Talence, nos arredores de Bordeaux, e padecia da condição de exilado político após sua prisão em decorrência da dissolução da Assembleia Constituinte de 1823 (Dolhnikoff, 2012, p. 256-257); o segundo, habitante de Paris, era diplomata e autoridade representante do novo Estado brasileiro, ainda que talvez não fosse apto o suficiente para o trabalho (Calógeras, 1998, p. 162).

Aquilo, entretanto, que nos interessa neste artigo é um outro acaso. Bonifácio e Barros publicaram naquele mesmo 1825, ao que tudo indica desconhecendo os intentos um do outro, dois livros de poesia: respectivamente, *Poesias avulsas de Américo Elysio*, em uma edição do autor (Dolhnikoff, 2012, p. 258); e *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*, editado em dois tomos pela Aillaud, tradicional casa acolhedora de letrados falantes da língua portuguesa, mas impresso pela Imprimerie de C. Farcy. Além da importância meramente cronológica de serem essas as primeiras obras brasileiras saídas após a carta constitucional de 1824 (salvo as publicações de poemas dispersos em periódicos e folhetos), quando se formaliza o aparato institucional do Império, ambas também, como argumentaremos neste artigo, lidam, em seu íntimo, com a dimensão de um passado refeito (isto é, da rearticulação de objetos pregressos para as cenas do presente) perante futuros impossíveis ou mortos. Ao contrário de apenas compilarem suas produções ao longo da vida, o paulista e o baiano exercem sobre elas uma mão ativa, modificando-as e reorganizando-as conforme novos parâmetros. Essas coincidências todas nos parecem mais do que simples eventualidade, mas um sintoma profundo que alinha, em visões díspares, construção poética com a política do Primeiro Reinado e a formação do Império do Brasil.

2 Futuro impossível

Poesias avulsas de Américo Elysio é iniciado por uma epígrafe da lavra do próprio autor: “Se não me hé dado remontar seguro / Ao álcaçar sublime da Memória, / Ao menos não submerge o esquecimento / O meu nome de todo; e venturoso, / Pelas gentiz Camenas bafejado, / Sobre as ondas do tempo hirá boiando”. Sem segredo, ela se refere à condição de exílio que enfrentava Bonifácio, levando, porém, o dado biográfico para a constituição da persona, Américo Elysio, que falará ao longo do volume. Seu receio principal é o do esquecimento do seu nome, o qual a voz deseja que boie nas “ondas do tempo”. Se a dimensão temporal, em Barros, surge soterrada na arquitetura do livro de poesia, exigindo, como veremos, uma escavação fina para encontrá-la, em Bonifácio ela se apresenta clara e óbvia, brilhante desde o rosto da publicação, com a intenção de investir contra (e talvez ludibriar) o sentido destrutivo do tempo.

À epígrafe, segue-se uma irônica “dedicatória” (Elysio, 1825, p. v-vii), uma das mais amargas de que temos notícia na poesia brasileira. Toda escrita em um único parágrafo que ocupa três páginas, assinada pela persona Américo Elysio e datada do dia 27 de fevereiro de 1825, ela fala diretamente ao “leitor Brasileiro”, utilizando suas primeiras linhas para um mal disfarçado ataque contra d. Pedro I, um dos “Grandes e [...] mimosos da fortuna”. Elysio (que aqui fala em primeira pessoa, visível quando refere-se ao “meu desterro”), afirma, retomando a situação política, que

no meio da vileza e corrupção moderna não pode o escriptor honrado obstar, que escravos lizongeiros não enxovalhem com ineptias e baixezas a razão e as boas artes, pelo menos deve alçar a voz em seus escriptos para atacar o crime e ridicularizar o vicio, para instruir e enobrecer a humanidade; e quando o inspira Apollo, deve então com a musa amimar a virtude, e deleitar o coração.

Esse trecho rompe de modo definitivo com a estrutura formativa do Império do Brasil, visto por ele como vil e corrupto. O autor, porém, coloca-se como um “escriptor honrado”, o qual carrega a missão de, “pelo menos”, utilizar a lira como um instrumento bélico que orienta seus projéteis contra o crime e o vício, com objetivo de educação e enobrecimento geral. “Amimar a virtude, e deleitar o coração” é ainda uma visão central da posição poética setecentista pós-pombalina, da qual Elysio de forma alguma se afasta.

Em uma ligeira encolha do espírito diabrete, a voz se volta para o livro em si, explicando que os “poucos e desvairados versos” oferecidos são aquilo que restou de possíveis metafóricos “incendios e roubos sucessivos”, em retorno ao receio do desaparecimento exposto na epígrafe. Ele apresenta, então, sua maneira compositória, baseada no metro e no ritmo, sem o “zum-zum” das rimas e das consoantes, e no afastamento da “monotonica regularidade das estâncias” em prol da “soltura e liberdade” vista por ele novamente em Walter Scott e Lord Byron. Apesar de o autor não afirmar explicitamente que se empenhou no trabalho de revisão das peças, a noção por ele aventada de uma unidade de pensamento poético nos faz crer de jeito firme nessa hipótese, sobretudo ao considerarmos que o material é cronologicamente datado de 1785 a 1820, boas três décadas e meia.

A dedicatória se encaminha para seu fechamento em uma comparação humilde com a “parte *aesthetica*” do Velho Testamento, gregos, latinos, os “cantos da soberba Albion” e da Germânia culta e um ataque final, dessa vez direcionado aos “versejadores nacio-

naes de freiras e casquilhos” que folgam de “*Marinismos e Gongorismos*”. Talvez sejam eles Sousa Caldas e frei Francisco de S. Carlos, que poucos anos antes haviam publicado poemas e coleções. Como nota Valdei Lopes de Araujo (2006, p. 85, 86), o texto de abertura também articula a questão de temporalidade entre antigos e modernos, que, nos escritos de Bonifácio, surge de modo ambivalente “entre a cronotopia européia, entendida como um avanço linear, e a cronotopia lusitana, marcada pela noção de decadência e restauração”. Será nessa relação que o autor agirá por meio de procedimentos reavaliativos, como seu pensamento poético apresentado acima.

O poema de abertura de *Poesias avulsas de Américo Elysio*, “Ode a poesia” (Elysio, 1825, p. 1-7), é composto em 21 sextilhas elaboradas entre hendecassílabos e hexassílabos que retomam, em suas três primeiras estrofes, as afirmações vistas na mordaz dedicatória. Elysio diz nem cantar “Tigres” nem ensinar as “Feras” a afiar suas garras e seu “agudo dente”, uma vez que a sua “[...] Musa orgulhoza / Nunca aprendeu a envernizar horrores”. Ele pede proteção ao “Genio da inculta patria” para cantar a virtude enquanto fura as cordas e rejeita “mal comprados louvores”. Na estrofe seguinte, dedicada à “Divina Poesia” já não mais pura, a operação prossegue. Os “alvos dias” se foram, agora “[...] opacas nuvens / De fumo os horizontes abafando, / A luz serena offuscam, / Que sobre o Velho Mundo derramaras”. Aquela época gloriosa, cuja queda fora orquestrada pela “sede d’ouro”, a “vil cobiça” e a “Baixeza”, é lentamente remontada nas próximas páginas. A poesia serve rotineiramente como expressão máxima, contra a qual o “Fanatismo ferreo”, a “calumnia” e o “Monstro horrendo, horrendo Despotismo” não ousavam atentar, em um período em que “[...] o braço matador armado / Do tyranno Europeo” não ameaçava nem a “Africa adusta” nem a “doce Patria” da persona. A ode é finalizada com um retorno de ordem parafraseal da epígrafe, dizendo Elysio não compor “vendidos cantos” e pedindo às “Filhas da Memoria” a “Cythara divina” para ter assento entre os vates.

Esse poema, primo de “A criação” (Elysio, 1825, p. 45-49), não aparenta ter sido composto em 1785 por um súdito do Império Português (um próprio “tyranno Europeo”), sobretudo pelos sentimentos demonstrados de liberalismo antidespótico, patriotismo local e de antiescravidão que nele abundam. O que nos parece mais coerente é ele ter sido profundamente retrabalhado para se encaixar nas ideias políticas expostas por Bonifácio em seus manuscritos produzido entre a independência do Império do Brasil em 1822 e a dissolução da Assembleia Constituinte de 1823 (Ribeiro, 1997, p. 112-113) ou, até mesmo, ter sido escrito, de fato, entre 1824 e o começo de 1825. Essa ideia é fortalecida pela leitura de outras peças do volume, todas voltadas a d. João VI e feitas entre 1808 e 1820. Na violenta “Ode no gosto oriental. 1820. Ao senhor Dom João VI^o” (Elysio, 1825, p. 22-23), Elysio jura defender, junto com as espadas dos demais paulistas, as provocações do “Colono Ibero” a ponto de fazer os ginetes beberem, com gosto, as águas tingidas de sangue; na “Ode ao principe regente de Portugal no tempo da Invasão dos Francezes” (Elysio, 1825, p. 28-36), d. João VI é chamado de “Gloria” e “Esperança”, figuração repetida em “O Brazil” (Elysio, 1825, p. 58-60), datado de maio de 1820; por fim, no “Epigramma ao Ministerio de L. de V.e do C. de V. V.” (Elysio, 1825, p. 85-86), a persona fala sobre o “[...] nosso Portugal” e defende “a misera Nação, e o Luso Imperio”.

Apesar de que as hipóteses da falsa datação possam ser confirmadas apenas pela análise do manuscrito (se é que ainda existe ou existiu), o que permanece é uma notável questão de um tempo fora de prumo, desordenado – o passado, o ano de 1785, aqui comenta e atua em conjunto com o presente, 1825 (e não o contrário, como seria esperado). Ambos

detêm a mesma voz. Aquilo que se fundamenta, portanto, por meio da possível invenção do poeta de uma data, é uma ordem bastante específica de um tempo destruidor, que avança sem controle sobre um segundo tempo imóvel, em que as orientações confundem-se e perdem-se. A contradição dos discursos, entre um irado canto contra d. Pedro I (que, notamos, em nenhum momento do livro é mencionado diretamente, assim como as composições jamais atravessam o limite do maio de 1820, antes da revolução liberal do Porto, reforçando a noção do congelamento do tempo) e a posição daquele que se submete ao poder do monarca d. João VI, é parte dessa barafunda, a qual também reafirma o confronto de temporalidades que Valdeci Lopes de Araujo havia percebido em sua leitura da dedicatória – de modo, porém, ainda mais acentuado.

Os tempos destruidor e imóvel são novamente mobilizados nas duas próximas odes bucólicas, voltadas à musa Eulina. Em “Vem minha Eulina, vem: corramos presto” (Elysio, 1825, p. 8-11), os tercetos, em hendecassílabos e com coda em redondilhas maiores, falam sobre um pastor inominado que convida seu objeto amoroso para partir de Lisboa em direção do “[...] seio da singella Naturêza” (embasado, assim, no clássico tema do *fugere urbem*) até que ambos sejam colhidos, “entre amores constantes”, pela “velhice tarda”. Em “As nitidas maminhas vacilantes” (Elysio, 1825, p. 12), composto em dísticos mais uma vez hendecassílabos, mas agora com coda em octassílabos, o pastor toca nos seios de Eulina, sofrendo de um “electrico tremor” que se espalha por todo seu corpo, expondo seu desejo de união seguida de morte. Por mais que neles os instantes da fuga e da experiência erótica se fixem quando enfim realizados, o arrasamento, simbolizado pela morte, está sempre à espreita, como o assassino em um filme de terror. Mesmo quando o poeta reduz a forma das estrofes ou altera as estruturas do ritmo, um sentido obscuro inescapável permanece.

A dinâmica é repetida nos dois poemas que seguem, “Ode a amizade” (Elysio, 1825, p. 13-17) e “Ode (Imitada do Inglez) a morte de um poeta bucolico, amigo do author” (Elysio, 1825, p. 18-21). Na primeira, emoldurada por um verso levemente alterado do oitavo canto do épico *La Henriade*, de Voltaire, a persona parece encontrar Filinto Elysio no Paraíso, em enorme placidez e paz; na segunda, que acompanha o gênero da elegia bucólica muito utilizado na Inglaterra desde John Milton, ela agora lamenta, “sobre o Rio Bertioga em Santos, no Brasil”, a morte do “[...] prazer da amena primavera” junto do falecimento do poeta amigo não identificado (talvez o mesmo Filinto). Dessa maneira, articula-se, na concepção nuclear do livro, uma cadência idêntica da inexorabilidade do caráter temporal assolador, o qual também surgirá, por exemplo, no *locus horrendus* de “Hũa tarde” (Elysio, 1825, p. 61-62), nas muitas composições sobre perda e despedida, como “Auzencia” (Elysio, 1825, p. 63-64) ou o soneto “Derminda, aquelle amor, que me juraras” (Elysio, 1825, p. 81), ou, ainda, nas três cantatas (Elysio, 1825, p. 65-71), que, por mais que apresentem um pendor ao *carpe diem* (“A vida acaba; muda-se a Fortuna, / Que bens e males sem juízo espalha: / Os que hoje vivem, amanhã morrerão: / Amemos hoje”), acabam por retornar ao tom agreste (“Derminda hum tempo minha dor sentia, / Derminda hum tempo minha dor chorava; / Amou-me hum tempo, mas agora creio / Que me aborrece”).

Na matéria poética, a destruição provocada pelo tempo é, assim,ineludível, ainda que seja por meio dessa exposição que Américo Elysio consiga realizar o desejo inicial da permanência de seu nome. Essa conclusão, entretanto, não resolve a inquietude essencial do volume tal como fora apresentada na dedicatória, ou seja, a missão que o poeta se coloca de alçar sua voz como maneira de atacar a vileza e a corrupção que assombravam sua pátria.

Essa esperança, que aparenta estar olvidada na desesperança geral que preenche o livro, obra tanto de um autor como de uma persona que se declaram exilados, é, na verdade, um limite de difícil transposição. Como argumenta Valdeir Lopes de Araujo (2006, p. 91) após analisar os paratextos que acompanham as traduções presentes no impresso, “[n]a nova era do nascente Império do Brasil os futuros poetas deveriam fazer falar do que ainda não existia, transformar em imagens e experiência comum o resultado até certo ponto inesperado do processo histórico iniciado em 1808”. Para homens e personae como Bonifácio e Américo Elysio, com seu “racionalismo persistente” e não tocados pelas leituras românticas, essa questão se mostra dificultosa. Sabemos, por meio de Sérgio Buarque de Holanda (2017), o quanto Bonifácio desprezava as novas correntes românticas, as quais, na França de 1825, ainda estavam longe de ter alguma hegemonia (Suzuki, 2018).

O futuro, para Américo Elysio, irá, portanto, ser configurado em uma chave impossível, sobretudo após o choque da demonstração de força feita pelo imperador em 1823. Apenas o refazimento do passado, mesmo aquele fabricado, como visto em “Ode a poesia”, é capaz de trazer algum ordenamento, tornando a missão declarada do poeta algo dubitável – algo que o livro, em sua estrutura, aparenta reconhecer. Seu receio (ou decoro) de sequer citar d. Pedro I pelo nome ou de falar sobre a pátria já independente são marcas sintomáticas dessa relação. Pensar de fato o novo Império do Brasil a partir dos distantes arredores de Bordeaux, em enormes disputas de temporalidades divergentes, é algo que Elysio não consegue ou não pode realizar. Nesse sentido, *Poesias avulsas de Américo Elysio* é uma obra conceitualmente falha e inacabada, articulada na exata estremadura do inexequível. Nela, as “ondas do tempo” são tanto a origem como o melancólico fim.

3 Futuro morto

Entre 1813 e 1814, quando ainda era súdito do Império Português, Domingos Borges de Barros publicou no periódico carioca *O Patriota* um punhado de poemas entre originais e traduções, além de alguns textos técnicos sobre temas diversos, como urucu, café e muros de apoio. Mais de uma década mais tarde, essas composições ressurgiram em *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano* – agora, porém, transformadas. A ode “Á partida de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor, de Portugal para o Brasil...”, por exemplo, acabou excluída, talvez pela sua carga política desprovida de sentido atual (vide a estrofe “Manda o Decreto, do que os Mundos rege / Que hum novo, hum grande Império se levante, / Manda que Portuguez seja o Monarcha, / E Portuguez o Imperio” [Barros, 1813a, p. 71]). Alguns objetos passaram por correções menores; outros, foram ampliados ou consideravelmente alterados, como no caso do epicídio “Á Morte da Illustrissima e Excellentissima D. Henriqueta Julia de Menezes...” (Barros, 1813b, p. 64-73), cujas notas foram suprimidas e as estrofes rearranjadas (Barros, 1825a, p. 93-98). Essas revisões parecem ter sido feitas considerando, sobretudo, a organização do volume. Ainda que de modo pouco explícito, o livro é separado em núcleos temáticos e de assuntos variados, ao contrário da propensão setecentista portuguesa por conjuntos de estruturas e de formas. Ele se inicia com 16 odes, compostas preferencialmente em tercetos não rimados dispostos em dois versos hendecassílabos seguidos por uma coda em redondilha maior, que narram, em aspecto pseudo-odisseico, as desventuras de uma persona (identificada como “autor” [Barros, 1825a, p. 5]) em seus cruzamentos interatlânticos

que passam por Paris, Nova York, Filadélfia, Rio de Janeiro e Bahia. Os poemas se dividem, ainda de acordo com o modelo do *nostos*, em dois grupos, cada qual com oito peças, entre a jornada e a chegada.

O aspecto da ação, entretanto, está presente quase que apenas nos títulos (“estando o autor prisioneiro em Paris”, “improvisada ao fugir da França”, “indo da França para New-York” [Barros, 1825a, p. 5-9]), estabelecendo, assim, um rompimento com a heroicidade épica na direção da lírica. Nas composições, o método é aquele da observação, da reflexão (as “Meditações profundas; que do sabio / Hes o tempo querido” [Barros, 1825a, p. 12]) e das minúcias sensíveis da vida interna, em uma melancolia que avança ao terreno do bucólico, do amoroso e do erótico conforme a persona mais se aproxima de sua pátria. Se a voz poética começa, ainda na França, por metaforizar o pensamento em forma de relâmpago, que “[...] fuzila, cega, e passa, / Deixando inda mais triste, mais horrendo / Das trevas o negrume” (Barros, 1825a, p. 5), sua chegada na Bahia a faz se sentir outra, com o “perene facil gozo” tomando a essência da “fria indiferença” (Barros, 1825a, p. 25-26).

Como se seu corpo se avivasse ao tocar as areias baianas e brasileiras, seus sentidos mobilizam-se, algo bem exposto na ode “A snr. D. G. no Rio de Janeiro. 1812” (Barros, 1825a, p. 27-28), esta precedida por uma epígrafe (“*Felice chi vi mira / Ma piu felice qui per vòì suspira*”) retirada de um madrigal do compositor italiano Sigismondo d’India. Na composição, a partir da retomada de Orfeu, a persona qualifica a música nos “moveis das paixões” e no “arroubo dos sentidos”, não se furtando, portanto, de uma relação dada ao sublime. Em sua corporificação, ela traz Gertrúria, musa de Bocage, com seu “cubicado seio” em que reclina a lira, afetando olhos e ouvidos. A distância, porém, não permite o toque, apenas a observação. Esse limite indica que nem tudo, na pátria, é como a idealização feita durante a viagem. Crimes, calúnias e opressões espreitam (Barros, 1825a, p. 29-32) e levam, mais uma vez, à melancolia, sensibilidade que dá título à seguinte ode, dita composta “no mar indo do Rio de Janeiro para a Bahia”, em 1813, e uma das melhores composições do impresso:

Chame embora prazer a mente stulta
O enfadonho motin das sociedades,
Imagine gozar quando se aturde
Na importuna alegria.

O perfeito prazer mais que do gozo
Deixa á pós si delicia duradoira,
Que longo tempo a mente saboréa:
No gozo a d’ele expira.

Em quanto da ilusão se nutre o vulgo
Oh! como he doce junto á clara fonte,
no verde manto do Salgueiro envolto,
E Marília na idea,

Ver a macia luz que Cinthia espalha,
O bafejo sentir com que Favonio,
Do bosque silencioso agita as folhas,
Convidando os suspiros!

Se um barco alveja então sulcando as aguas,
E se vai pouco a pouco separando,
Do apartamento imagens que desperta,
Poem no quadro a Saudade.

Mimosa companheira da ternura,
Do mal ao bem passagem feiticira,
Suave agitação, em qu'alma goza
Sem esse afan do jubilo.

Prazer que tens de dór feições mui fracas,
A tristeza te apraz, os ais te agradão,
São gostozas as lagrimas com tigo,
Doce Melancolia.

Só delicado espirito aprecia
A delicia que dás, tu nao te mostras
A escura multidão de humanos rudes,
E vulgares amantes.

Mais queres do que amigo, terna amiga,
No coração de quem meiga te entornes,
Mais delicada, melhor sabe a lingoa
Que dilata as delicias.

As tuas misturar sabe uma lagrima,
Que filtra ao coração: da frauta sente
Os maviosos sons, que suspiravão
Metastassio, e Tibulo.

Suave Lilia assim passei com tigo,
Quando depositava no teu peito
Uma vez os desdens, outra as meiguices
Que Marilia me dava.

Sempre que te busquei, consolo tive,
Contando-te meus gostos duplicação,
E as magoas repartindo, nos carinhos
Minoradas sentia.

Em pranto beijo os maviosos versos,
Que fino tacto, e as graças te dictarão;
Do espirito a polidez, d'alma a candura
N'eles saudoso admiro.

Porque fora dos máos, os bons unidos
Qual nos Elisios, cá, viver não podem?
Porque he forçozo, ó Lilia, que dos mares
O espasso nos separe?

Arte divina que a distancia ilude,
A escrita, ó Lília, supra-nos as vozes,
Sempre, sempre de ti, dos teus me fala,
E as vezes de Marília. (Barros, 1825a, p. 33-35)

Em uma estrutura que utiliza quadras, apesar da manutenção métrica vinda dos tercetos das demais odes, gozo (aquilo que passa) e prazer (duradouro) são separados, figurados entre diferentes musas, Marília e Lília, respectivamente. A persona assume a posição bucólica de pastor apartado das ilusões do vulgo e vivendo na doçura da “clara fonte” e no “verde manto” do salgueiro. Ela, porém, encontra Cíntia (ou Ártemis) e Favônio, deuses geórgicos que exercem controle sobre a fauna e a flora, estabelecendo, assim, um aspecto opositivo entre a contemplação e o manejo do natural. Esse jogo de contrastes (gozo e prazer, Lília e Marília, bucólica e geórgica) resulta na saudade e na melancolia que atuam sobre os sentidos, como o paladar e a audição. A persona se encontra, portanto, no meio, empenhada em uma *aurea mediocritas*. Ela não se obriga a escolher entre bucólica e geórgica, mas a flutuar entre as duas posturas, assim como faz com as suas musas. O meio dessa pacificação é a escrita, “arte divina que a distancia ilude” e que supra as vozes. Esse argumento detém um aspecto metatextual, pois direciona e eleva a poesia (surgida mais cedo na citação de Pietro Metastasio e de Tibulo) como resolvidora última de desarmonias conceituais e universais, sendo a prática poética, em outras palavras, uma ferramenta de ordem e de harmonia do mundo.

O núcleo pseudo-epopeico se fecha com outros três poemas vinculados a temas como gratidão, virtude e amizade (Barros, 1825a, p. 36-42). O ciclo seguinte tratará de epístolas a amigos, apresentadas cronologicamente entre 1806 e 1812 (Barros, 1825a, p. 43-81); o terceiro, disperso, do humor, da sátira, da lira amorosa e de circunstâncias, em epigramas, improvisos, quintilhas, oitavas, sonetos, odes, madrigais, acrósticos e cantigas (Barros, 1825a, p. 82-117); o próximo, bastante longo, será todo dedicado à musa Marília, novamente com estruturas variadas (Barros, 1825a, p. 118-170). O primeiro tomo se encerra com poemas compostos em 1823 (Barros, 1825a, p. 171-194) e com peças recebidas pelo autor escritas por outras pessoas (Barros, 1825a, p. 195-218), enquanto que o segundo volume é quase todo tomado por traduções (Barros, 1825b, p. 5-186), exceto por uma pequena seção final de três odes produzidas entre 1823 e 1825 (Barros, 1825b, p. 187-202). As composições traduzidas demonstram uma preferência por poetas gregos e latinos (como Safo e Virgílio) e franceses (dos hoje obscuros Evariste, Chevalier de Parny e Guillaume Thomas François Raynal até Voltaire, Jacques Delille e Gabriel-Marie Legouvé).

Esse apuro na montagem do impresso, elaborado em formato espiral a partir do grupo inicial pseudo-odisseico de 16 odes e remetendo com frequência a elas, apresenta uma consciência do formato do livro de poesia pensado como unidade sólida, não dispersiva. Se três anos antes o muito jovem José da Natividade Saldanha havia composto, em Coimbra, seu *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil* no molde setecentista que permitia a evidência das contradições discursivas entre as peças, agora, em 1825, Barros estabelece um critério reformado e duro para o pensamento poético brasileiro. O núcleo conceitual de sua obra, ancorado com firmeza, é o tempo, em especial as formas de passagem deste. Por esse motivo os poemas de 1813 e 1814 surgem deformados, feitos de outra maneira. Tudo, assim, é pensado em um mesmo fluxo e em uma mesma lógica.

Será, porém, na bucólica sequência voltada à Marília que o sentido do tempo se tornará mais evidente. Iniciada em uma composição sobre como apenas a musa pode manter a beleza e a virtude em decorrência da natureza ter mudado por ela sua lei (Barros, 1825a, p. 118), a série logo avança para as dimensões inexoráveis da perda, nas quais a lembrança e a memória constituem as únicas figurações possíveis, como exposto em “Á uns cabelos”. Nessas quadras, os “acuzais lindos cabelos” são cortados para a lástima da persona. No fechamento do poema, a voz surge hesitante, com sua fala marcada por reticências (“Mas eu... formosos cabelos! / Como vivo, e então vevi!... / Lembraivos, que testemunhas / Vos sois do bem que perdi” [Barros, 1825a, p. 153]), em uma visível dificuldade de elaboração discursiva, com as mudanças coordenadas pelo tempo, pela lei natural, se estabelecendo na própria linguagem. Não é à toa que a sequência voltada para Marília se encerra como uma cançoneta intitulada “Ao rio Jacuípe”, longo curso de água que, por 500 quilômetros, corta a Bahia até desaguar em Salvador. Na composição, a persona fala em monólogo com o rio, pedindo que ele ouça os “[...] queixumes / D’um desditoso” que antes havia visto alegre, mas que agora via choroso (Barros, 1825a, p. 167). A escolha da imagem não é inocente ou simples aspecto de cor local, mas remete à antiga lei de Heráclito. Se Marília em si é permanência, a única para a qual o tempo não passa, todas as demais coisas estão sujeitas à alteração e ao sofrimento. O silencioso Jacuípe e suas águas murmurantes nunca respondem, pois sabem que neles a persona não poderá entrar duas vezes. No dístico final, ele, entretanto, penetra na persona por meio das “lágrimas que [Marília] / [...] fás verter” (Barros, 1825a, p. 170), reafirmando o aspecto imutável da lei do progresso do tempo.

Nesse ponto, divergimos da análise proposta por Sérgio Alcides (2007, p. 125, 136), para o qual a obra de Borges se liga ao cruzamento do neoclassicismo com a racionalidade instrumental, desprezando, nessa operação, “a idealização pastoril da natureza (como alegoria da civilidade), em favor da sua descrição geórgica (como alegoria do cultivo e da instrumentalização dela)”. Ao longo de *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*, mantêm-se rotineiramente o aparato tensitivo entre as posições da bucólica e da geórgica. Por vezes, a natureza é indomável e vulcânica, como nos poemas “No mar indo de França para os Estados-Unidos d’America. 1811” (Barros, 1825a, p. 102) e em sua continuação “Descrição de uma tempestade no mar, e na mesma viagem” (Barros, 1825a, p. 103-106) (este presente em *O Patriota* e também alterado); por outras, é dócil e controlável, inclusive sob o artifício da escravidão, como na “Epístola escrita da Fazenda do Pinum ao Sr M. R. Gameiro...” (Barros, 1825a, p. 65-70), analisada por Alcides. Para bem verdade, toda a série das epístolas aparenta se formular como geórgica – dessa percepção, talvez, que decorra a conclusão do professor. Todavia, como demonstraremos acima, há também, no livro, uma longa sequência puramente bucólica, o que estabelece, na engenharia do volume, uma tensão contínua.

As séries pseudo-odisseica e de Marília articulam, dessa maneira, as tensões da busca por harmonia do mundo, expressas pela poesia, *pela aurea mediocritas* que renega a necessária escolha entre as posturas bucólica e geórgica e, por fim, pelo reconhecimento do caráter de extrema mobilidade das coisas. Em conjunto com a operação de arranjo dos poemas do passado e com a opção por um livro de poesia orientado em um aparato conceitual discursivamente não contraditório, forma-se um conjunto essencialmente complexo. Todavia, para que este possa se efetivar em plenitude, é necessário um fechamento que abarque a intrincada arquitetura, como uma fundação feita ao fim do edifício. Isso virá no fechamento do segundo

tomo, em uma parte de um longo poema chamado “Os tumulos”, dito “Feito pelo autor, á morte de seu filho” e composto em Fontenay-aux-Roses, no subúrbio de Paris, em 1825.

Com a aparência grave de hendecassílabos não rimados que trazem à composição uma aparência épica, percebe-se, logo nas três frases poéticas de abertura, um cuidado sonoro maior, com uma profusão de aliterações sibilantes entre fricativas, vibrantes e aproximantes: “Longe risonhos engraçados sitios, / Frescos ribeiros, auras perfumadas. / Esfriou nos meus labios o sorriso, / Nos meus olhos as lagrimas secarão. / Foi-se athe de chorar triste consolo” (Barros, 1825b, p. 193). A sonoridade lamuriosa estabelece um conjunto firme com o discurso e indica certo grau de diferença entre esse poema e o restante do livro. Aqui estamos, de fato, em outro lugar, em que a natureza e a sensibilidade não mais imperam nem ao riso, nem ao pranto, pois a persona não mais vive, mas existe, uma vez que seu futuro morreu ao morrer seu filho, como afirma nos versos seguintes. O desaparecimento do futuro se propaga adiante, na reflexão de que a morte “[...] he refrigerio da desgraça / He para o justo a noite d’um bom dia, / A morte espanta só quando pensada, / A morte he nada, a eternidade he tudo”, sinalizando uma negação do tempo contrastada com os “[o]ssos mirrados, lividos despegão, / Fetidas carnes, podres ligamentos, / Que impuros vermes em silencio pascem; / Ascosos restos de formosas formas” (Barros, 1825b, p. 194-195). Esse sentimento aparecerá refletido na fala da mãe que, ao questionar Deus, compreende as “[...] fontes / Do eterno incompreensível”. Os sentidos que fundamentam o poema emanam, portanto, de uma eternidade que obscurece o tempo, eternidade esta que pode surgir apenas quando morre o futuro.

De modo bastante curioso, porém, o poema se afasta do processo de sofrimento da persona e se aproxima de seu encerramento ao revelar o último desejo do filho: ser enterrado no Brasil. A criança “[c]om a patria sonhava: e quando a febre / Abalava, pungia o assento d’alma, / Era para exaltar o amor da patria, / A saudade dos seus, o amor paterno. / Se ao Brasil não servio, morreo por ele” (Barros, 1825b, p. 200-201). Em certa maneira, o filho morto acaba por realizar o desejo do pai expresso desde a série pseudo-epopeica que abre o impresso – voltar à terra natal e nela encontrar a paz absoluta. Assim, a estrutura de *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano* acaba por se revelar como um círculo; edificação, porém, que só pode ser revelada pelo entendimento da eternidade. Esta se desvela como o braço oculto que apresenta a real harmonia, o ponto central da natureza e o fim da mobilidade das coisas, resolvendo, portanto, as tensões criadas ao longo dos ciclos passados do impresso. Por mais que a morte do filho de Barros seja um dado biográfico, ela é mobilizada e manipulada para servir aos propósitos do livro, afastando-se, portanto, de qualquer leitura que qualifique essa composição no estore de uma subjetividade romântica. Mais do que isso, reafirma o sentido da poesia como ferramenta última harmônica.

Mais de duas décadas depois, quando “Os tumulos” é publicado em sua versão integral após insistência de Mello Moraes (1850) (o que aponta para um autor reticente), recebendo o adequado subtítulo de “poema philosophico”, este primeiro canto em nada é alterado, exceto por pequenas correções ortográficas – o que indica que nele a necessidade de refazimento do passado se encerrou. A trajetória que a persona realiza da materialidade das relações, exposta pelos deslocamentos interatlânticos e pela erótica do pastor no meio do caminho entre a bucólica e a geórgica, para uma metafísica e uma mística católica difusas, manifestas pelo toque do eterno, é o grande arco narrativo oculto que sustenta a publicação. Já ciente da morte do futuro, a persona se obriga ao trabalho de rever o passado e dele extrair uma ordem de aparência teleológica, relendo as forças e as tensões e nelas buscando uma resolução.

4 Considerações finais

Os livros de poesia que analisamos neste artigo são objetos transtemporais que atravessam três ordens distintas, cada qual com lógicas e temporalidades particulares: o Império Português, o Império do Brasil e a França da restauração dos Bourbon (ela mesma empenhada no retorno do passado). O trabalho complexo neles apresentado de lidar com as mudanças políticas ao passo em que elas ocorrem e de tentar extrair matérias poéticas válidas encaaminham os poetas ao campo do experimental. Em Américo Elysio, essa prática se dará no nível micro, articulando forma, sonoridade e construção estrófica; já em Barros, no macro, pensando a estrutura geral do volume em um arco narrativo articulado de modo espiral a partir do primeiro conjunto pseudo-odisseico. Esses exercícios corroboram a hipótese de que ambos poetas, artistas maduros e bem conhecedores da arte, sentiam que era necessário dar um próximo passo para a poesia brasileira, em uma marcha não necessariamente alinhada com os influxos recentes provindos da Europa.

Dessa maneira, ambos impressos parecem se complementar, ainda que as suas conclusões gerais sejam radicalmente diferentes. Para *Poesias avulsas de Américo Elysio*, o futuro político da nação é um limite impossível de ser vislumbrado, em especial sob a sombra de d. Pedro I; para *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*, por mais que o futuro amplo tenha morrido com o filho e a eternidade tenha colapsado o tempo, o Império brasileiro permanece uma fonte de desejo, com o retorno a uma versão sua pacificada sendo o objetivo máximo.

No livro de Barros, antes do fragmento de “Os tumulos”, há uma ode “recitada aos 22 de Janeiro 1825, em Paris, e caza do Viador J. M. Gonçalves” (Barros, 1825b, p. 189-191) – composição que, inclusive, saiu, sem assinatura ou alterações significativas, no periódico carioca *Diario Fluminense*, editado por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, que anos antes fora o chefe de *O Patriota* (ODE, 1825). Nesse poema, a persona de Barros é objetiva em seu panegírico ao imperador: “Como lhe envesga os olhos a Anarchia!... / Oh! de Leopoldina a Prole Augusta / De Pedro a obra firma! // Oh! Dia sem par! São obras d’outros / Trophéos e Independencia, tua Graças, / E a duração do Imperio”. Mesmo no discurso encomiástico, o tempo pratica sua marca, articulado na “duração do Imperio”. Dele, nem mesmo Pedro está livre, ainda que aponte para uma indeterminação temporal.

Este artigo, todavia, nem de longe encerra as leituras e as hipóteses aqui levantadas. Por motivo de concisão, não analisamos, por exemplo, as séries de traduções, que ocupam enorme espaço nas duas publicações (e que não deixam de ser, por sua vez, outras formas de refazer o passado e de pensá-lo em relação ao presente e ao futuro). De toda maneira, com uma perspectiva mais ampla dos livros, esperamos que eles possam, daqui para a frente, ser devidamente reavaliados em seus papéis específicos na história da poesia brasileira.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. O lado B do neoclassicismo Luso-Brasileiro: patriotismo e poesia no “poderoso império”. In: KURY, L. (Org.). *Iluminismo e Império no Brasil: O Patriota (1813-1814)*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, p. 103-140, 2007.
- ALEXANDER, Robert. *Re-writing the French Revolutionary Tradition: Liberal Opposition and the Fall of the Bourbon Monarchy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ARAUJO, Valdei Lopes de. José Bonifácio, Shakespeare e os Gregos: a língua do Brasil e a imagem nacional. *Almanack Braziliense*, n. 4, p. 83-92, set. 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-8139.voi4p83-92>.
- BARROS, Domingos Borges de. Á partida de S. A. R. o Príncipe Regente Nosso Senhor, de Portugal para o Brasil, feita em Paris aos 5 de Janeiro de 1808, recitada em presença dos Bons Portuguezes alli existentes. *O Patriota, Jornal Litterario, Politico, Mercantil, &c do Rio de Janeiro*, n. 1, p. 68-73, jan. 1813a.
- BARROS, Domingos Borges de. Á Morte da Illustrissima e Excellentissima D. Henriqueta Julia de Menezes, Duqueza de Alafoens, Offerecido em Paris ao Illustrissimo e Excellentissimo Marquez de Marialva seu Irmão. *O Patriota, Jornal Litterario, Politico, Mercantil, &c do Rio de Janeiro*, n. 2, p. 64-73, fev. 1813b.
- BARROS, Domingos Borges de. *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*. t. 1. Paris: Aillaud, 1825a.
- BARROS, Domingos Borges de. *Poesias oferecidas as senhoras brasileiras por um bahiano*. t. 2. Paris: Aillaud, 1825b.
- BERBEL, Márcia; MARQUESE, Rafael; PARRON, Tâmis. *Escravidão e política: Brasil e Cuba, c. 1790-1850*. São Paulo: Ed. Hucitec/Fapesp, 2010.
- CALÓGERAS, J. Pandiá. *A política exterior do Império*. v. 2. O Primeiro Reinado. Ed. fac-similar. Brasília: Senado Federal, 1998.
- DOLHNIKOFF, Miriam. *José Bonifácio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ELYSIO, Américo. *Poesias avulsas de Américo Elysio*. Bordeos: 1825.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Poesia. In: *Livro dos prefácios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 395-403, 2017.
- MORAES, Mello. O poema dos tumulos. In: PEDRA BRANCA, Visconde da. *Os tumulos*. Poema philosophico. Bahia: Typographia de Carlos Poggetti, p. ix-xi, 1850.
- ODE recitada aos 22 de Janeiro 1825 em Paris, em casa do Viador J M. Gonçalves. *Diario Fluminense*, v. 5, n. 82, 15/4/1825, p. 330.
- RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. 1997. 550 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- SUZUKI, Kazuhiko. *Les Classiques et les Romantiques: une histoire des querelles littéraires (1824-1834)*. 2018. 373 f. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) – Université Paris Nanterre, 2018.

Pai contra mãe, ou a racialidade como prototeoria de sujeito em “Pai contra mãe”, de Machado de Assis

Father Against Mother, or Raciality as a Proto-theory of Subject in “Pai contra mãe”, by Machado de Assis

Fernando Cambauva Breda
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
fcbreda59@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1694-1561>

Resumo: Este artigo investiga a ambiguidade na representação da branquitude da personagem Candinho no conto “Pai Contra Mãe” de Machado de Assis, explorando conexões com a força da escravidão na segunda metade do século XIX, marcada pelo temor que assolava homens e mulheres despossuídos de serem submetidos ao regime servil. A análise centra-se no modo como o narrador articula diferentes gramáticas narrativas para tratar do sofrimento de Candinho e de Arminda, trabalhando literariamente um limite racial de sociabilidade próprio da vida social brasileira no qual se separaria pobreza e miséria, sujeito e objeto no período diegético, e que continuaria a vigor quando da publicação do conto.

Palavras-chave: racialidade; escravidão; Machado de Assis.

Abstract: This article investigates the ambiguity in the representation of Candinho’s whiteness in Machado de Assis’s short story “Pai Contra Mãe,” exploring connections with the force of slavery in the second half of the 19th century. This period was marked by the fear that haunted dispossessed men and women of being subjected to the servile regime. The analysis focuses on how the narrator articulates different narrative grammars to address the suffering of Candinho and Arminda, literarily working on a proto-theory of subject in which an attempt is made to establish a social/racial limit that would separate poverty and misery, subject and object, and which would continue to prevail at the time of the story’s publication.

Keywords: raciality; slavery; Machado de Assis.



1 Um tempo dúbio e duplo

“Uma casa tem muitas vezes as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora. (...) Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha”. (Assis, 2013, [s. p.])

O trecho acima é parte da advertência que Machado de Assis faz ao leitor de *Relíquias de casa velha* (1906). Há, nesse mesmo excerto, uma sugestão explícita de associar tais relíquias à vida do autor (“Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título” (Assis, 2013, [s. p.]); o que se corrobora no soneto que sucede à advertência, de evidente natureza biográfica, intitulado “A Carolina”.¹

De modo que, uma vez vista a mais querida das lembranças do escritor (“A Carolina”), chama a atenção o fato de que do velho baú de relíquias que o autor vai retirar seus preciosos objetos, submetendo-os à avaliação do leitor, o primeiro deles trata da instituição que mais “vergonha”² traria a seus virtuais leitores:³ a escravidão.⁴

Operando uma espécie de viés de confirmação (irônica, veremos) de que o tempo da *casa velha* efetivamente passou; o conto “Pai contra mãe” se abre com a seguinte frase: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (Assis, 2013, [s. p.]). Estamos aqui, como se nota, diante de uma instituição acabada. De modo que para se falar sobre um fato do passado, seria necessário um recuo no tempo: “Há meio século escravos fugiam com frequência”.

Assim, no que parece, à primeira vista, a instauração de uma temporalidade, não só distante, como quase atemporal pela falta de referencialidade explícita (“Há meio século”), é, não obstante e também, a instauração de uma referência histórico-temporal. Considerando que o conto foi escrito e publicado entre 1905 e 1906, trata-se, portanto, de um período posterior, em ao menos sete décadas, à proibição da entrada de novos cativos no Brasil.

Ora, é verdade que a ilegalidade das novas escravizações não foi exatamente um fator que dinamitou as bases desse modelo de sociabilidade – não custa lembrar que mesmo em 1906, as relíquias poderiam ainda ter serventia –; no entanto, apesar da existência e lastro

¹ O soneto é uma evidente homenagem a Carolina Augusta Xavier de Novais, falecida em 1904 e com quem Machado foi casado por quase trinta e cinco anos.

² O tema da escravidão, apesar de vastamente tangenciado por diversos autores, constituía-se como uma espécie de tabu à estetização. Para compreensão do debate, cf.: Coutinho, 1978. De todo modo, é evidente que sua presença, a despeito das intenções dos autores, se não se dá pela frente, ocorre pela “porta dos fundos” das obras. Invisibilidade não costuma significar ausência.

³ É pertinente lembrar que conforme censo demográfico realizado no Brasil em 1872, somente cerca de 15,7% da população total era alfabetizada.

⁴ Lembremos um pequeno trecho do hino da República, de 1890 (!): “Nós nem cremos que escravos outrora \ Tenha havido em tão nobre país!”.

real da expressão “para inglês ver”,⁵ é verdade também que a ilegalidade por si só se constituía como uma dupla face à força da escravidão.

Por um lado, configurava uma espécie de freio jurídico ao poder senhorial: se não no que diz respeito à posse de sujeitos, como instauração da contravenção (não só oficialmente tolerada, como até 1850 oficial e ilegalmente incentivada) na compra e venda dos mesmos. Por outro, a própria contravenção instaurava um reforço “inesperado” à força da escravidão: diante da ilegalidade convencional e socialmente aceita da escravização de novas pessoas africanas trazidas ao país, o aspecto jurídico perdia força normativa e as possibilidades de escravização, ao arrepio da lei, de homens e mulheres negros, livres e/ou libertos, intensificava-se enormemente. Criava-se, assim, um cenário no qual o descumprimento sistemático da lei de proibição do tráfico de 1831, articulado a uma política de “segurança pública” que tomava como escrava, até que se provasse o contrário, toda “pessoa de cor” (para ficarmos nos termos da época) circulando livremente em espaços públicos (Chalhoub, 2012), gerava um temor às pessoas negras e despossuídas de serem submetidas à escravidão, uma vez que essa passava a funcionar independentemente da lei,⁶ Um verdadeiro descalabro marcado pela cisão entre a vida *de facto* e *de jure*.

Estamos, pois, em um período de plena ilegalidade constitucional⁷ – contraintuitivamente fortificante, por sua vez – daquilo que constitui o núcleo de ordenação da vida social brasileira – a escravidão...⁸ Não por acaso, também o assunto central do conto que abre o livro.

De saída, a pergunta que pode vir à mente de um(a) leitor(a) desavisado(a) seria: o que faz um autor tão comprometido com a constituição da instituição “literatura brasileira” voltar a um tema como esse, tão “incivilizado” e supostamente ultrapassado? Não podendo saber o que se passa na cabeça do autor, resta elaborar possíveis respostas a essa pergunta por meio da leitura do conto em si.

Primeiramente, há de fundo uma proposição implícita de que olhar para essa história é ainda olhar ao presente do livro – e a advertência inicial não permite restar dúvida, uma vez que dentre as “reliquias da casa velha”, algumas mereceriam a atenção e compreensão de sua pertinência contemporânea. No entanto, como dito, se existe a referencialidade temporal ao período da ilegalidade do cativeiro de quase um milhão de homens e mulheres, não deixa de ser elucidativo que a história se propõe como se dentro de uma certa temporalidade abstrata, vazia de concretude. Foi há meio século, como poderia ter sido antes (ou depois). Nesse sentido, narrativamente, estamos no plano da História, mas igualmente no plano da metafísica e da “moral universal”.

Assim, ainda que localizada no Brasil, o que se lê é também uma narrativa que se quer arquetípica (?) de amor de pai e de amor de mãe. De modo que nesse mesmo gesto, o autor repõe na instituição escravista algo encenado nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* – em que algo que morreu, segue vivo, ordenando à sua maneira defunta –, bem como insinua os “tem-

⁵ A lei de 1831 foi antes um tratado diplomático com o império britânico do que uma normativa legal eficaz.

⁶ Adotaremos aqui a percepção de que a força da escravidão é evidenciada sobretudo no que Sidney Chalhoub chamou de “precariedade estrutural da liberdade no Brasil oitocentista”, isto é, as “incertas e porosas as fronteiras entre escravidão e liberdade”. Ou ainda, a possibilidade efetiva de pessoas que conquistaram a liberdade e/ou que já eram livres serem submetidas ilegalmente, e com um grau elevado de facilidade, à condição servil.

⁷ E o conto não disfarça, chegando mesmo a naturalizar, tal aberração jurídica ao dizer com certo ar de cotidianidade: “Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo [...]”.

⁸ São também dessa opinião: Clóvis Moura, Florestan Fernandes, Roberto Schwarz, Gilberto Freyre, entre outros.

pos de outrora' e o 'lá longe' como constitutivos daquilo que está acontecendo aqui e agora e daquilo que está para acontecer" (Silva, 2018, p. 408).

Assim, além de uma mera relíquia valiosa, o que se arma no plano narrativo passa a ser uma espécie de "matéria-prima ao pensamento", no qual concebe-se o fato a ser narrado "como já um momento, que é uma composição singular, daquilo que também constitui 'o que aconteceu e o que ainda está para acontecer'" (Silva, 2018, p. 408-9). A história? A disputa entre um pai e uma mãe para ver quem vai ser concebido como sujeito, não só no plano da parentalidade, mas sobretudo no âmbito da História. Quem será o Sujeito legitimado a conceber-se enquanto pai e/ou mãe? Quem vai ter o filho que vai vingar?

Nesse sentido, o conto passa a ilustrar alegoricamente um traço específico da dinâmica social brasileira que demarca um limite aqueles que são e aqueles que não são reconhecidos como Sujeitos.⁹ De modo que, provavelmente tendo sido escrito em 1905, o autor assevera que há algo da ordenação social do período escravista que é ainda contemporâneo ao Brasil posterior à Abolição. E essa coexistência de tempos distintos teria a ver justamente com algo que passou e não passou. Como se uma espécie de teoria Humanitista de sujeito¹⁰ que, mesmo sendo originária da Casa Velha, seguisse, atualizada, organizando a Casa Nova.

Mas como não estamos diante de um texto sociológico e/ou historiográfico, o modo pela qual essa prototeoria do Sujeito se dá é por meio da narração de uma história... ou quase, uma vez que a história efetivamente só tem início no sexto parágrafo, o qual é antecedido por uma analítica de alguns dos ofícios e aparelhos da já falecida instituição que organiza(va) a vida social.

A gramática que ordena o modo de se tecer a narração dessa disputa entre um pai e uma mãe não é exatamente a de um contador de histórias desinteressado naquilo que lhe enseja contar: a disputa entre as personagens que dão nome ao conto, a escravidão, seus ofícios e sociabilidades. O narrador apresenta indícios de sua visão de mundo já nos primeiros parágrafos em que se põe a pensar os materiais e práticas que eram próprios do período escravista. Dotado de erudição, ele apresenta refinamento de linguagem e uma moralidade que se constrange em aquiescer por completo à ordem escravista, ainda que compreenda e adira às naturalizações de outrora, reconhecendo, inclusive, as benesses morais e sociais que ela engendrava, sobretudo aos escravos (!) – ao preço de uma certa assunção, agora necessária, de embaraço.

⁹ Mais especificamente, o que temos em mente é uma certa feição brasileira da "interdição de reconhecimento", observada por Fanon no contexto colonial a partir de sua leitura da "Dialética do Senhor e do Escravo" de Hegel. Segundo o argumento de Fanon, a reciprocidade e o reconhecimento são traços definidores daquilo que nos tornaria humanos; ocorre que, agora por nossa conta, no Brasil a ideologia senhorial "difere essencialmente daquele [processo] descrito por Hegel. Em Hegel há a reciprocidade, aqui o senhor despreza a consciência do escravo [...]" (Fanon, 2008, p. 183), de modo que não há reconhecimento da humanidade de negros na feição brasileira da ideologia escravista-senhorial – cuja abrangência é, infelizmente, ampla e duradoura.

¹⁰ Humanitismo é nome da filosofia criada pela personagem machadiana Joaquim Borba dos Santos, o Quincas Borba: "Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. (...) Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas" (Assis, 2011, [s. p.]).

De modo que é essa mesma gramática moral o que permite, a quem lê, notar que também o narrador está e não está no “tempo da escravidão” (Hartman, 2021). E é justamente essa temporalidade dúbia, dupla e problemática que organiza o texto em si:¹¹ a de um narrador constrangido, é verdade, mas que naturaliza e mesmo justifica a existência de certas práticas escravistas – as quais, segundo ele, evitavam, por exemplo, o vício de beber e a tentativa de furtar, “e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade, certas” (Assis, 2013, [s. p.]). Como se no fundo de cada invocação da barbárie de outros tempos, houvesse sempre às mãos um chão justificador, afinal, “a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (Assis, 2013, [s. p.]).¹² E, no mais, como “nem todos gostavam de apanhar pancada”, *natural* que houvesse também os que gostavam.

Assim, aquilo que era justamente uma adversativa quanto ao próprio movimento descritivo do início do conto – “Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” – converte-se na própria fundação narrativa da história: o aparelho funcionando. Não apenas porque é em torno justamente desse ofício (“pegar escravos fugidos era um ofício do tempo”) que se organiza o desenrolar do conto, como porque a análise do aparelho em funcionamento elucida também o funcionamento da roda que ordena a vida social tanto “lá longe”, ou “há meio século”, como no “aqui” e “agora” da inteligência narrativa que organiza o livro.

2 A “candura” de um Brasil pós-Abolição

Candinho, para os mais íntimos – como o próprio narrador –, era um sujeito dotado de riso frouxo, amor às patuscadas e pouco afeito ao trabalho sério – no sentido burguês do termo (Moretti, 2003): “não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo” (Assis, 2013, [s. p.]).

Um exercício especulativo de hipóteses impossíveis nos permitiria pensar que se a história tivesse sido narrada no tempo do rei, ou no mundo organizado qual a dialética da malandragem (Candido, 1970), a vida de Candinho não seria próxima ao trágico, como se dá no conto de Machado. É provável que seu amor às patuscadas, bem como sua crença de que cedo ou tarde as coisas acabariam se arranjando, poderiam, nas *Memórias de um sargento de milícias* (1853),¹³ ganhar um certo ar de “mundo sem culpa”, no qual “não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” justamente “graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência” (Candido, 1970, p. 88). Ocorre que na pena de Machado não se pôde falar de Candinho sem mencionar a contraparte de sua propensão ao riso e às patuscadas.

¹¹ A problemática ganha forma exemplar nas primeiras linhas: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais”. Há nesse trecho justamente dois tempos verbais diferentes. O pretérito perfeito é utilizado para falar dos ofícios e dos aparelhos; por outro lado, o comentário fica condicionado a uma espécie de comparação que impõe uma dubiedade quanto àquilo que se aponta o fim pela conjugação do verbo ter no futuro do presente do indicativo. Tal modo de escrita atribui um sentido condicional à ação: resta, então, ao leitor a impossibilidade de “se ter certeza sobre a extinção de instituições sociais ligadas à escravidão” (Moraes, 2009, p. 10).

¹² “Saber em que medida a distância garante a integridade do ponto de vista ou resulta apenas cinismo é um problema, mas, digamos, esse problema organiza o texto” (Azevedo, 2022, p. 58).

¹³ Ou mais especificamente, conforme a leitura que Antonio Candido realiza do romance.

Verdade que também no conto se faz presente a crença de que tudo se arranjará, a tal ponto que se chega mesmo a notar que Candinho tinha na esperança algo como um “capital seguro”. Por outro lado, essa mesma presença se faz em chave absolutamente distinta: aquilo que seria elisão em Manuel Antonio de Almeida converte-se no limite tenso que viabiliza a segurança de Candinho – afinal, efetivamente a sorte lhe sorri ao final e a esperança realiza suas expectativas. Nos dizeres do próprio Cândido Neves: “– Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo” (Assis, 2013, [s. p.]). Ou seja, e para que não caiamos em anacronismos, aqui, a ideia de esperança e sorte é atravessada por um sistema de exploração que Machado não silencia, mas expõe, problematizando o arranjo social que, na obra de Manuel Antônio de Almeida, teria permanecido elidido, segundo Antonio Candido.

Assim, o que seria “mistura de cinismo e bonomia” (Candido, 1970, p. 79) lá, converte-se aqui em cinismo e ironia. E o que lá seria suspensão risonha do juízo, aqui toma forma de agonia/aporia diante da miséria que assola os de baixo. Com um aspecto crucial, no entanto: o pau que bate em Chico não necessariamente bate em Francisco. Ou o pau que bateu em Arminda não bateu em Candinho: a fome é para todos, mas a esperança como capital seguro não se universaliza – e nem poderia... afinal, “nem todas as crianças vingam!”

Há razões históricas para modulações tão díspares: os tempos eram outros. Mas há ainda um outro aspecto que organiza essa distinção: a configuração social que o conto enquadra é diversa. Se o foco se volta a um grupo relativamente próximo ao do que é representado nas *Memórias de um sargento de milícias*,¹⁴ a diferença encontra-se na incorporação de duas frações sociais que ali teriam sido suprimidas (Candido, 1970, p. 82): os escravos e as classes dirigentes – os últimos materializados no ponto de vista narrativo e os primeiros na figura de Arminda. E, nesse sentido, a mera aparição dessas classes por si já cria novos sentidos.

É, pois, com Arminda que vemos uma verdadeira reviravolta dos juízos de tudo que fora apresentado até então. Se, conforme aponta Sanseverino, as personagens escravizadas na obra machadiana carecem de certa autonomia narrativa, ficando quase sempre ao reboque das histórias, que parecem antes chegar a elas do que o contrário (2019); é também verdade que essas figuras são mais do que meras personagens “alcançadas” pelo enredo. Apenas o fato de se fazerem presentes altera toda a ordenação de significados de tudo que vinha sendo posto até então. No caso de “Pai contra mãe”, a figura de Arminda cumpre uma espécie de função narrativa de *Deus ex machina*¹⁵ que ao mesmo tempo soluciona os problemas de Candinho e reorganiza à negativa os sentidos do enredo.

No limite, sua aparição é a figuração da mercadoria a ser “garimpada” pelo pobretão que encontra-se no limiar da passagem à miséria; todavia, sendo uma mercadoria que fala

¹⁴ Na interpretação clássica de Antonio Candido, os homens livres e pobres da ordem escravocrata.

¹⁵ Lembremos que a aparição de Arminda ocorre repentinamente, depois de um longo período em que o trabalho de Candinho não resultava em ganho material algum. Nos dizeres do narrador: ele “em vão os [escravos fugitivos] buscava desde muito”, de modo que “a situação era aguda”; e mesmo quando a busca era direcionada à própria figura de Arminda, “Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio” (Assis, 2013, [s. p.]). Até que, já conformado com a ideia de entregar o filho à roda dos enjeitados, mas procurando prolongar seu último contato com o rebento, “foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida”. A solução aparece enfim, justo na hora derradeira, ao pobre diabo.

(Moten, 2023), seu grito reverbera após a leitura do conto e a frase final de Cândido Neves converte-se de naturalização de um aborto a figuração máxima do horror que organiza e sustenta o capital seguro de sua esperança – o grito passa, então, a ser uma espécie de dispositivo literário que reverte, sem possibilidade de retorno, em terror o risonho “mundo sem culpa” no qual vivia a família Neves.

Desse modo, do ponto de vista da história narrada, temos em Arminda a figuração de uma solução *Deus ex machina*; não obstante, do ponto de vista narratológico, essa mesma solução instaura, por sua vez, um problema que o conto não soluciona: o grito da mercadoria permanece no ar, destituindo o caráter de solução encontrado no enredo, convertendo essa mesma solução literária em problema moral ao leitor – numa espécie de conflito entre o narrador e a inteligência narrativa que organiza o material literário.

Portanto, mais do que uma certa teoria do Humanitismo em que o vencedor fica com as batatas, há também aí uma espécie de teorização literária de um limite¹⁶ de subjetivação da ordem escravocrata, cujo fim não “terá sucedido”, diferente do que ocorrera com o ofício de Cândido Neves. Limite, aliás, que ao final do conto reordena os sentidos do que fora visto até então e ganha centralidade nessa prototeoria do sujeito que se faz nas entrelinhas dessa história: quem e quem não é reconhecido como sujeito? Qual é o limite que separa a pobreza da miséria? A quem é dada socialmente a possibilidade de tomar a esperança como capital seguro?

Nesse sentido, o conto é uma espécie de olhar do poder¹⁷ àquilo que Denise Ferreira da Silva chamou de o “evento racial”, episódios espaço-temporalmente isolados, mas interligados nos quais é repetido, reposto e reforçado o caráter exemplar “de como a violência racial protege a propriedade, a relação jurídico-econômica que une Estado e Capital” (Silva, 2018, p. 410).

Sendo, pois um evento que, dentro da organização global do capitalismo, independe do tempo, a dúvida e dupla temporalidade do narrador exemplifica *mais uma vez* o teatro de horror ao qual o corpo negro (de Arminda, nesse caso) é submetido; por outro lado, sendo narrado por uma voz do poder, é também uma crítica típica do velho Machado (Schwarz, 2000), em chave irônica, ao modo como a ordem social brasileira opera com essa problemática.

No mais, tomando como eixo uma história que separa o pobre do Escravo¹⁸ – ou ainda, que procura articular justamente essa distinção –, o conto demonstra que o limite do “mundo sem culpa” brasileiro pode ser lido na chave de quem ao fim e ao cabo dispõe de algum favor – escravizados, inclusive. Mas não só! Há algo também de uma racialidade operada nas entrelinhas em que, talvez, o limite posto a Candinho como fiador à sua esperança é nunca se tor-

¹⁶ Essa ideia foi esboçada com outras direções e sentidos por José Fernando Peixoto de Azevedo em aula de pós-graduação em 2023.

¹⁷ A seguinte afirmação do narrador evidencia sua condição de classe sobretudo no que diz respeito ao sentimento quanto à propriedade escravista: “[...] o sentimento da propriedade moderava a ação [de repreender com pancada], porque dinheiro também dói” (Assis, 2013, [s. p.]).

¹⁸ Tomo como base a distinção proposta por Frank Wilderson III, para quem haveria uma “relação estrutural entre negritude e humanidade como um encontro irreconciliável, um antagonismo intransponível. Não se pode conhecer a negritude como distinta da escravidão, pois não há temporalidade negra que anteceda a temporalidade do escravo” (Wilderson apud Pinho, 2021, p. 49). Assim, haveria uma espécie de indistinção entre a condição escrava e a negritude à medida que ambas se definiriam, na epistemologia moderno-ocidente-senhorial, pelo caráter não-humano. Daí Escravo ser grafado em maiúscula, uma vez que procura delinear menos uma condição do que um conceito.

nar Negro.¹⁹ E é justamente no tangenciamento desse limite intangível que se articula a força estético-social do conto: a intangibilidade de um limite que pode atacar a todos, mas não todo mundo. Ou ainda, à medida que “o dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação” (Carneiro, 2023, p. 25), Cândido, ao compreender essa estrutura racial de sociabilidade, busca incessantemente ser percebido (ou reconhecido, para ficarmos em termos hegelianos) como não-negro.

Cumpra, pois, desde já assinalar que estamos num terreno literário no qual a racialização das personagens opera um fator da maior importância ao próprio andamento da narrativa. E as piscadelas da inteligência narrativa nesse sentido são demasiadamente evidentes para não se ater a elas: para começar, lembremos que os nomes das personagens principais são Cândido Neves e Clara.

Ainda que à primeira vista, nós estejamos na narrativa de um mundo reiteradamente de brancos, veremos que não é propriamente o caso: digamos que as piscadelas se assentam em um fundo falso – o que não é incomum na obra de Machado.²⁰ A história se organiza em torno de uma série de ambiguidades no modo como retrata as personagens principais do conto que, por sua vez, lança ainda outra dimensão de perversidade à organização social da qual se fala.

Cândido Neves e Clara formam uma combinação de nomes que os apontaria em entrelinhas nem tão sutis como indubitavelmente brancos. Por outro lado, o mesmo narrador que os nomeia dessa forma, deixa indícios de que algo da própria nomeação das personagens parece escapar ao que indicaria a primeira evidência (de seus nomes) – lembremos que o próprio conto se inicia tratando de máscaras. Nesse sentido, talvez seja necessário um passo atrás antes de tomarmos como óbvia a reiteração de nomes como indicação de brancura; ainda mais tendo em vista que os mesmos nomes dos pombinhos enamorados eram também “objeto de trocados,²¹ Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir” (Assis, 2013, [s. p.]). Será que apenas a coincidência semântica bastava ao riso da dupla? Ou, ao contrário, era a discrepância entre nome e imagem que despertava a troca?

Além da referência “exacerbada”, em outros momentos do conto, o mesmo narrador trabalha com, no mínimo, termos que carregam de dubiedade a clarividência dos nomes: por exemplo, quando trata das dificuldades de Candinho manter-se em emprego estável, diz que a troca de ofício seria também “um modo de **mudar de pele** ou de pessoa” [grifo meu]. Em outro momento, já no ofício de caçador, o mesmo Candinho não despertou a suspeita de uma das escravas em fuga que ao vê-lo “voltou-se sem cuidar malícia”. Também de maneira

¹⁹ No que tangenciamos um ponto que parece não escapar à compreensão de Candinho, que aparentemente compreende a marca de perversidade que organiza a racialidade como fundamento da vida social, na qual “as pessoas negras e as pessoas não negras não existem no mesmo universo ou no mesmo paradigma de violência” (Wilderson, 2021, p. 24); dessa forma, afirmar sua condição de não escravizável ganha contornos os mais significativos.

²⁰ Conforme apontam diversos críticos (Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, por exemplo), a obra de Machado se caracteriza, entre outras coisas, pelo modo como trabalha com a ilusão do leitor sobre aquilo que parece ser, mas revela-se o contrário no andamento da narrativa.

²¹ Segundo o site *machadodeassis.net*, o substantivo *trocados* é aqui empregado, no sentido, hoje pouco usual, de *trocadilhos*.

sinuosa, é indicado que o proprietário da casa locada por Candinho “ninguém diria que era proprietário”; por quê?²²

Por fim, a última referência cifrada a uma certa incompatibilidade entre pele e nome se dá pelo próprio como se desenrola o amor entre Clara e Cândido. Qual era a razão da reprovação das amigas ao então pretendente de Clara?

“Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscas.
– Pois ainda bem – replicava a noiva –, ao menos, não caso com defunto.
– Não, defunto não; mas é que...
Não diziam o que era” (Assis, 2013, [s. p.]).

De fato, há algo que não emerge de maneira evidentemente nomeada na crítica das amigas; o que, soma-se ainda ao fato de que a própria Clara teria tido seus namorados antes de Candinho, mas estes “apenas queriam matar o tempo; não tinham outro empenho”. Seria a paixão entre os dois a única fiadora do sentimento de Clara de que, enfim, “era este o possível marido, o marido verdadeiro e único”?

“Seria ela preta, tendo namorado um branco? Mulata [sic], talvez? Somente com um negro, o casamento seria, de fato, possível? Além disso, a oposição de tia Mônica à possibilidade de um filho também chama a atenção. As ideologias raciais de então pregavam a necessidade do branqueamento das classes” (Pereira, 2020, p. 68).

Como se vê, há fissuras nessa evidente racialização branca do casal que organizaria a problemática do conto. Numa leitura mais comum do conto,²³ temos então um pai (Candinho), branco livre e pobre, em luta contra uma mãe (Arminda), negra, escravizada e fugida. Suspeitando um tanto dos nomes, nota-se que podemos estar diante de um conflito, bastante próprio da ordem escravocrata, entre, de um lado, um homem livre, não-evidentemente-branco e pobre e, de outro, uma mulher “mulata” (Assis, 2013, [s. p.]) em fuga. No limite, ambos em disputa contra diferentes processos de submissão próprios da ordem escravocrata – cada qual à sua maneira.

E é nesse ponto que o conto elucida uma camada mais na perversão que é operadora da ordem social brasileira. O capital seguro de Candinho dependia de sua disposição (a todo custo) a demonstrar sempre que ele nunca atravessaria o limite (racializado) que o separava da escravidão. Ainda que a escravidão seja um regime de trabalho compulsório, sabemos que o trabalho incessante não lhe era propriamente um problema; tampouco à Clara:

²² A racialização do espaço urbano no Brasil é trabalhada de modo bastante interessante em um romance maranhense, também do período posterior à Abolição, chamado *Vencidos e degenerados* (1915), de José do Nascimento Moraes.

²³ Utilizo “comum” no sentido de disseminada, haja vista, por exemplo, nomes de enorme importância na crítica literária, como Alfredo Bosi, endossarem justamente essa visão: “Cândido Neves, pobre mas branquíssimo até no nome” (Bosi, 1999, p. 123).

“Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido” (Assis, 2013, [s. p.]).

Aliás, sendo esse provavelmente o trabalho mais cansativo, incerto e inseguro que Cândido Neves exerceu, não podemos deixar de notar que ele se diferenciava dos demais ainda por um outro aspecto: enquanto os outros não lhe prendiam os desejos, “pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo” (Assis, 2013, [s. p.]).

Resta, então, associar tal encanto ao fato de que a mera hipótese “de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho”; assim, pode-se dizer que era ainda uma outra coisa (e não o trabalho pesado) que conformava esse limite ao qual Candinho não vai hesitar em contradizer seu nome para não o cruzar quando assim o for necessário. Atando as duas pontas da corda – imagem que opera simbolicamente num ofício função de ferimento narcísico, e no outro, simbólica e materialmente, instrumento de caça (e labor)²⁴ – sugerimos que o limite era justamente a tentativa constante de não se fazer confundir com um escravo ou com alguém escravizável.²⁵

Nesse sentido, Candinho era em tudo contraditório ao seu próprio nome, não só capaz de violência extrema, como igualmente sujeito aos medos (não-brancos) da escravização ilegal e compulsória.²⁶ Vale lembrar que ele próprio não se encontrava imune à violência que afligia a outrem:²⁷ na mesma medida que lhe feria o orgulho a obrigação de “atender e servir a todos”, feria-lhe a carne, “ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor”, já que, por exemplo, “certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem” (Assis, 2013, [s. p.]).

Levando em conta que em 1849, período relativamente próximo ao que se imagina ser o momento histórico em que se passa o conto, um censo realizado no Rio de Janeiro “registrou a presença de 78.855 cativos entre os 205.906 habitantes das paróquias urbanas do município da Corte (38,2%). Se computadas também as paróquias rurais, teremos 110.602 escravos numa população total de 266.466 indivíduos (41,5%)” (Chalhoub, 1990, [s. p.]). Ou seja, definitivamente não se tratava de uma obviedade o reconhecimento de um “preto fugido”. No mais,

²⁴ Lembremos que o ofício de Candinho tinha como único instrumento material de trabalho justamente uma corda: “Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda” (Assis, 2013, [s. p.]).

²⁵ “No exercício de perseguir escravos, o orgulho não sairá ferido; antes, açula-se o instinto do caçador que acha na caça um meio ostensivo de reafirmar a sua condição de branco, de livre, de forte” (Bosi, 1999, p.120).

²⁶ Vale ressaltar que a precariedade estrutural da liberdade era também assentada numa espécie de “pacto de todos contra os escravos” (Almeida; Vellozo, 2019), no qual “democratizava-se” a posse de escravos por todo o tecido social, inclusive a libertos, conformando uma ordem social em que era de **interesse** de todos que não eram escravizados a manutenção do trabalho forçado. Segundo Almeida e Vellozo, esse pacto só foi rachado quando da concentração da mão de obra escravizada nas fazendas cafeeiras.

²⁷ Quanto às violências levadas a cabo por libertos contra escravizados, Joaquim Nabuco, mesmo procurando apontar um certo dado moral no movimento, não deixa de reconhecer seus condicionamentos sociais: “A escravidão não consente, em parte alguma, classes operárias propriamente ditas, nem é compatível com o regime de salário e a dignidade pessoal do artífice. Este mesmo, para não ficar debaixo do estigma social que ela imprime aos trabalhadores, procura assinalar o intervalo que o separa do escravo, e imbuí-se de um sentimento de superioridade, que é apenas baixeza de alma, em quem saiu da condição servil, ou esteve nela por seus pais” (Nabuco *apud* Coutinho, 1978, p. 160).

como bem lembra Ynaê Lopes dos Santos, tampouco eram raros os casos de escravizados circulando livremente nas cidades, na condição de viverem “morando sobre si” (Santos, 2010).

Assim, a miséria do serviço de Candinho não era de pouca monta. Para além do aspecto absolutamente imponderável do ofício, o alto risco de violência a que se submetia e o cenário de crescente competitividade²⁸ teriam de ter uma contraparte sentimental, um encanto próprio que parece ganhar materialidade naquilo que o mesmo Machado nomeou como uma *supremacia qualquer*.

Já foi afirmado que essa tal *supremacia qualquer* careceria de lastro real, uma vez que estaria assentada “em bases instáveis e precárias, pois está restrito à circunstância casual [...]” (Otsuka, 2007, p. 118). Conforme tal raciocínio,

justamente por envolver motivos aparentemente insignificantes, o triunfo em uma rixa é sempre acompanhado de uma espécie de compensação imaginária, já que a supremacia alcançada nessas desavenças é um fato por assim dizer mais ilusório do que real. Em contraste, o poder efetivo é aquele fundado materialmente na propriedade, que, esta sim, fornece bases sólidas para o sentimento de superioridade da elite, o qual se manifesta como desrespeito, arbítrio e desmando (Otsuka, 2007, p. 118).

No entanto, ao contrário do que propõe Otsuka, entende-se aqui que, no caso de Candinho, a figuração literária da escravidão nos termos de Machado cria uma fissura na interpretação da rixa (ou, que seja, a supremacia qualquer, ou mesmo a aversão a servir) como mera compensação imaginária. Isso porque, trabalhando sem servir, Candinho realiza uma subjetivação supremacista que logra um aspecto fundamental, ainda que frágil também: ao apresentar-se como caçador autônomo de escravos, ele mesmo não poderia ser, teoricamente, confundido à condição escrava.

É justamente aí que as coisas se arranjam: Candinho não dispõe de uma amizade e/ou compadrio junto ao poder para lhe estender a mão. Nem mesmo o favor que lhe é concedido se dá por arranjo pessoal direto; no momento mais difícil de sua vida, contou apenas com a ajuda de uma senhora velha e rica por meio da mediação (com certos requintes de arbítrio de segunda ordem) de tia Mônica. Ou seja, ele mesmo não teve a quem recorrer na hora que o despejo lhe era iminente. Digamos, pois, que distante da impossibilidade de recorrer ao favor, sobrava-lhe fundamentalmente o ímpeto movido pelo temor de ser “rebaixado” à condição servil. Esse é o limite de racialidade que o conto vai tensionar ao extremo: a precariedade estrutural da liberdade tornava a vida de um escravizado e de um homem livre pobre distantes, como afirma Bosi, em “um degrau, mas só um degrau acima do escravo” (1999, p. 120).²⁹ No

²⁸ O país vivia um movimento paradoxal de proibição do tráfico de escravizados, combinado ao crescimento da demanda internacional por café, de sorte que tal articulação dinamizou o mercado interno de cativos e reforçou as práticas de escravização ilegais. Assim, a marca brasileira de uma relativa abundância de mão de obra cativa converte-se em seu contrário, na qual o escravizado torna-se escasso em relação à demanda. Não é, pois, por acaso que o ofício de Cândido ganhava em concorrência o que perdia em lucratividade.

²⁹ Entre 1833 e 1844, quando Eusébio de Queiróz atuou como chefe de polícia da Corte, o próprio chegou mesmo a afirmar que “não sendo fácil obter provas de escravidão, quando um preto insiste em dizer-se livre”, seria “mais razoável a respeito de pretos presumir a escravidão, enquanto por assento de batismo, ou carta de liberdade não mostrarem o contrário” (Chalhoub, 2012, p. 25).

entanto, esse degrau opera-se como um limite que separa a pobreza e a miséria do não-humano. Essa diferença, ainda que de apenas uma escala na ordem social brasileira, muda tudo!

Além disso, o aparelho aparece funcionando no conto na forma de um embranquecimento de Candinho e no enegrecimento de Arminda. Como se capturar Arminda fosse duplamente a condição de possibilidade à realização subjetiva de Candinho: pela recompensa financeira e como afirmação de si como não-escravizável.³⁰ Nesse sentido, a tal da *supremacia qualquer* deixa de ser apenas uma supremacia rixosa, assentada em um fundo falso e que resulta numa compensação antes imaginária do que real; pelo contrário, num contexto em que havia um temor recorrente entre homens livres pobres (e negros) de submissão ilegal à condição servil, as ações de Candinho se ressignificam. Até mesmo seu caiporismo passa a ser visto em outra chave: mais do que uma espécie “viração” em um mercado do trabalho rarefeito, a incerteza quanto à candidez de sua pele põe para essa personagem um “algo a mais” laboral: venda da força de trabalho e procura incessante por essa supremacia qualquer que poderia afastá-lo do risco de confundir-se com um escravizado/escravizável.³¹ Afinal, quando de uma conversa sobre Arminda, “Cândido Neves parecia falar como dono da escrava”, gesto que excedia a mera recompensa: “não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata” (Assis, 2013, [s. p.]).

3 Questões de forma

De todo modo, é importante notar que o que seria apenas uma questão temática, toma feição literária, sobretudo, na teatralidade operada pela voz narrativa. E tal teatralidade tem a ver com um certo regime do visível que é manipulado pelo narrador. Afinal, não são raras as hesitações que o narrador faz no trato com aquilo que deve ou não ser dito. De saída, quando menciona os instrumentos da escravidão, diz que vai comentar a respeito de um ou outro “senão por se ligarem a certo ofício”. Em outro momento, comentando as angústias de

³⁰ Como bem salienta o narrador do conto “pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras” (Assis, 2013, [s. p.]), de modo que se tornava assim uma prática que reforçava a distinção entre quem podia ser escravizado e quem não podia. O temor da reescravização afetava tanto libertos quanto pessoas negras livres de baixa condição econômica, que viviam sob a ameaça constante de serem ilegalmente submetidas ao cativeiro. Para Candinho, portanto, o ato de capturar Arminda significava, assim, não apenas um ganho econômico, mas a afirmação de sua própria liberdade, numa sociedade onde a linha entre liberdade e escravidão era tênue e facilmente manipulável para controle social e subjetivo (Chalhoub, 2012). Em outro caminho, Alencastro vai apontar que é essa necessidade que explica a mestiçagem brasileira, uma vez que a em um contexto de precariedade estrutural da liberdade, a “aproximação dos negros livres à comunidade patriarcal brasileira” opera-se como estratégia de garantia e reconhecimento de sua condição de “liberdade relativa”, via prestação de “serviços ao fazendeiro ou senhor de engenho que reconhecesse e garantisse seu estatuto de não escravo”; proximidade que “favorece a mestiçagem biológica, ou seja, a miscigenação entre os dois grupos” (Alencastro, 2000, p. 345-6), menos por força de uma suposta elasticidade portuguesa, como pensada por Gilberto Freyre, do que por movimento de reforço social negro de sua estatuto de não escravo.

³¹ Existem algumas interpretações desse conto que pensam haver uma espécie de equalização de posições entre Candinho e Arminda porque ambos estariam à beira sempiterna do abismo da miséria – os miseráveis, livres e não livres, da ordem escravocrata. Nesse sentido, o conto seria uma espécie de “afirmação literária” de uma certa indistinção entre ordem e desordem, norma e exceção, própria da organização social brasileira que, ao fim e ao cabo, aproximaria socialmente o pai e a mãe do título do conto.

Cândido Neves diante da iminência do nascimento de seu filho, o narrador não titubeia em tomar uma posição diante do sofrimento desse homem em apuros:

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer. Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispensei também. Melhor é dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos (Assis, 2013, [n. p.]).

Assim, há toda uma narratologia cuidadosa no trato com essa personagem – Candinho vingou! Não por acaso, há toda uma semântica de sofrimento, que se assemelha a uma via crúcis, no ato de narrar a caminhada de Candinho de sua casa à roda dos enjeitados: dor do espetáculo; falta de apetite do pai em apuros; aporias de possibilidades de solução; percepção da miséria do presente; prognóstico de miséria contínua no futuro; resignação materna; última refeição do recém-nascido; sono acolhedor ao colo materno; beijos mil; ato de agasalhar o pequeno para preservá-lo do sereno; e a derradeira tentativa de solução: rumarem pai e filho à Rua da Ajuda.

A frieza das primeiras linhas contrasta com o tratamento que é dispensado a essa caminhada entre “os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio” nos quais viviam de favor e a Roda do Enjeitados. Aqui o sofrimento ganha um ar de dramaticidade em tudo oposta à descrição das violências dos primeiros parágrafos: se lá, havia frieza no trato das consequências, por exemplo, do uso das máscaras de flandres, aqui há todo um compadecimento diante desse pai em apuros. Digamos que, moralmente, a voz narrativa identifica-se, ou compadece-se mais propriamente, com Cândido Neves.

Por sua vez, a iminência da perda do filho de Arminda é narrada em chave quase contrária. Há aí uma espécie de retorno da frieza inicial acoplada a essa aproximação com as angústias de Cândido Neves. Essa voz narrativa, perversa em seu racismo já desde os primeiros parágrafos, tece em detalhes, que beiram o sórdido, o sofrimento impetrado à Arminda pela caçada de Cândido Neves, situando a contenda como uma espécie de salvação triunfante do rapaz. Por outro lado, mesmo:

descrevendo pormenorizadamente os gestos corporais de resistência à renovada prisão, de modo que é possível acompanhar o movimento do corpo de Arminda batendo-se contra seu captor [...] na cena culminante, o narrador condensa todos os movimentos do corpo em um simples verbo terminativo, ‘e abortou’ (Pugliesi, 2018, p. 15).

E não se fala mais nisso. As consequências do sofrimento da mãe só são notadas efetivamente em termos sentimentais no senhor de Arminha: se dela, sabemos apenas dos gemidos, dele tomamos contato com “os gestos de desespero” porque – lembremos – “dinheiro também dói”.

Nesse sentido, o triunfo de Candinho se faz também do ponto de vista da linguagem. Ainda que ele próprio também apanhasse pancada quando falhasse em reconhecer e diferenciar um fugido de um liberto, ele, a muito custo, é verdade, é reconhecido em sua humanidade – condição bloqueada à Arminda. Não por acaso, as narrativas do sofrimento de Candinho se diferenciam das de Arminda justamente pelo modo como o sofrimento é articulado à vida de cada um. A vida de Arminda tem “serventia” narrativa à medida que repõe

o aspecto exemplar do sofrimento que lhe é impingido como mecanismo de manutenção da ordem social e da propriedade, ou, por outra, por não ser exatamente sobre ela, mas “sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram” (Silva, 2018, p. 410) de sua vida, condicionando-a à condição de mercadoria.

Quanto a isso, há uma cena particularmente elucidadora e exemplar: quando do aborto de Arminda, a mesma palavra que fora utilizada para narrar a iminente perda do filho por Candinho é empregada para descrever o sofrimento pelo qual passava Arminda (“espetáculo”). Ocorre que com Arminda não há um certo demorar-se sobre a ferida; ou seja, a ela não se “aplica” uma gramática narrativa que, frente a tal nível de violência, procure se posicionar tal como fez com Candinho – para quem, o narrador se mostra cioso em dispensar detalhes de seu sofrimento e considera que “melhor é dizer somente os seus efeitos.”). Assim, parece mesmo haver um certo fetiche da violência sobre corpos negros que à primeira justificativa em reproduzi-lo, o narrador não titubeia em fazê-lo.

No mais, no exato momento em que a narração do espetáculo da perda do filho de Arminda chega ao fim, a narrativa simplesmente se desloca junto com Candinho àquilo que propriamente interessava: a vida da personagem que é tratada em chave humanista:

Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação (Assis, 2013, [s. p.]).

Como se ao Candinho-em-caça fosse dispensado uma certa sociabilidade da ordem pública que não coube a Arminda: diante da desgraça, há um descaso total em relação ao que se passa com aquela que *naturalmente* deveria estar submetida a um regime de escravidão. E a narração parece, de algum modo, atuar como uma confirmação daquilo que a própria Arminda percebera no próprio ato de tentar desvencilhar-se de Cândido Neves:

A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas **entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário**. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

[...]

Quem passava, ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia” (Assis, 2013, [s. p.]) [grifos nossos].

E é esse *não acudir* que o conto opera em sua gramática narratológica: uma espécie de partilha dessa sociabilidade que necessita de uma teatralidade de terror na qual há uma constante produção e reprodução exibicionistas de determinados corpos à violação. E em tal cenário, Candinho não escapa a um paradoxo incessante em sua vida e prática. Ao mesmo tempo que lhe é necessário forjar uma branquitude como a derradeira moeda de troca que lhe era disponível – já que dinheiro e favor eram quase nada –, nesse próprio movimento, ele repõe,

ao fim e ao cabo, algo do qual procurava se desgarrar. Como se na própria recusa a servir, ação que lhe feria o orgulho, ele voltasse pela porta dos fundos ao mesmo destino, do qual sua posição social não lhe permitiria escapar. Ao medo de ser confundido com alguém escravizável, colocava-se a serviço de senhores numa posição precária e de um modo pelo qual:

Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o **gosto de servir também, ainda que por outra via**, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem (Assis, 2013, [s. p.]) [grifos meus].

Por mais que escapasse à escravização direta e subisse (embranquecesse?) o sarrafo do limite que lhe colocaria em risco, a força da escravidão ainda lhe submetia à violência da instituição, mas em paralaxe: por um lado, na posição de ordem, por outro, e em simultâneo, no turbilhão de desordem que a ilegalidade da escravidão turbinava a força desta.

Nesse lugar racial incerto entre ser ou não ser negro, entre ser ou não ser branco, Candinho está no limiar entre quem pode e quem não pode ser submetido à força da escravidão, ou entre quem pode e quem não pode ser reconhecido como Sujeito nesse Brasil escravista. Ou ainda, punha em primeiro plano literário, qual uma relíquia que olhada do presente expõe algo do passado que permanece, uma das características mais fundamentais da conservativa abolição da escravatura no Brasil, que ao mesmo tempo que judicializava a interdição à escravidão, por outro lado e complementarmente, intensificou a racialização como critério de distinção na sociedade brasileira (Albuquerque, 2009; Gato, 2020).

Quando Candinho assevera que nem todas as crianças vingam, o que está em jogo vale mais do que os cem mil réis: a captura de Arminda é também uma forma de se afirmar como sujeito no contexto em que vivia – ainda que sem superação dialética da condição de escravizado.³² A supremacia qualquer lhe garantiu ali o sustento de alguns meses de vida, sua e de seu filho, mas igualmente a própria possibilidade de formar uma família. Como se assim, e somente assim, já fosse possível nomear o recém-nascido. Ainda que, ao leitor atento à construção irônica da gramática narrativa do conto, sob os ecos lancinantes de terror do grito da mercadoria cujo “fruto de algum tempo entrou sem vida [e sem nome] neste mundo”.

³² Sendo ele uma espécie de feitor, repõe aquilo que Matheus Gato chamou de dialética do feitor: “a forma abstrata de uma contradição histórica não superada, na medida em que a abolição e a república não conseguem dar origem a “novos tempos” de liberdade e igualdade” (Gato, 2021, p. 571).

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, W. *O jogo da dissimulação*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de; VELLOZO, Júlio César de Oliveira. O pacto de todos contra os escravos no Brasil Imperial. *Rev. Direito Práx.*, Rio de Janeiro, Vol. 10, N. 03, 2019 p. 2137-2160.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Edição eletrônica preparada por Marta de Senna. 2013. Disponível em: machadodeassis.net/texto/relíquias-de-casa-velha/32481. Acesso em 13 dez 2023.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Edição eletrônica preparada por Marta de Senna. 2011. Disponível em: machadodeassis.net/texto/quincas-borba/8340. Acesso em 13 dez 2023.
- AZEVEDO, J. As formas do convívio. In: ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Brasil, n. 8, p. 67–89, 1970. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>.
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- COUTINHO, Afrânio. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução por Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.
- GATO, Matheus. *Massacre dos libertos*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- GATO, Matheus. Dialética do feitor. *Novos Est. CEBRAP*, v. 40, p. 533-572, 2021. DOI: <https://doi.org/10.25091/S01013300202100030002>.
- HARTMAN, S. “O Tempo da Escravidão”. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 14, nov. 2020 - abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i14.42791>.
- MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio*. Campinas/ São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- MARQUESE, Rafael. A dinâmica da escravidão no Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, n. 74, p. 107-123, mar. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/xB5SjkdK7zXRvRjKRXRfKPh/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- MORETTI, Francisco. O século sério. *Nov. Est. Cebrap*, n. 65, p. 3-33, mar. 2003. Disponível em: <https://contrapoder.net/wp-content/uploads/2020/07/Aula-1-Moretti-Franco.-O-se%CC%81culo-se%CC%81rio.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- MORAES, R. Pai contra Mãe: a permanência da escravidão nos contos de Machado de Assis. In: *ESCRavidão e LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL*, 4., Curitiba, 2009.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo/N-1, 2023.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, p. 105-124, 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi44p105-124>.

PEREIRA, Paulo. A liberdade na ordem escravocrata: interpretações sobre o conto Pai contra mãe, de Machado de Assis. *Revista da Faculdade de Direito da USP*, v. 115, p. 455-475, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8235.v115p455-475>.

PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021.

PUGLIESI, Lucas Bento. Estamos vivos aos olhos de Machado?. *RELACult – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 4, p. 1-22, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23899/relacult.v4i2.919>.

SANSEVERINO, Antônio. A presença de escravos em alguns contos de Machado de Assis. *Revista Prâksis*, n. 2, jul./dez. 2018, 160-72. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/181623>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SANTOS, Ynaê. *Além da Senzala: arranjos escravos de moradia no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; SANTORO, Artur; MENEZES, Hélio; SCHWARCZ, Lília Moritz; TOLEDO, Tomás. (Eds.) *Histórias afro-atlânticas: Vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP, 2018: 407-411.

WILDERSON III, Frank. *Afropessimismo*. Tradução por Rogerio W. Galindo e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 2021.

A recriação do mito de origem no conto brasileiro “Por um pé de feijão”

The Recreation of the Origin Myth in the Brazilian Tale “Por um pé de feijão”

Estella Maria Bortoncello

Munhoz

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Caxias do Sul | RS | BR

munhozestella@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9907-5624>

Douglas Ceccagno

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Caxias do Sul | RS | BR

dceccag1@ucs.br

<http://orcid.org/0000-0001-9709-7854>

Resumo: Este trabalho analisa o conto brasileiro “Por um pé de feijão”, escrito por Antônio Torres, e sua relação com o mito cosmogônico e os mitos de origem. Desse modo, são feitas aproximações entre literatura e mitologia para demonstrar de que modo o texto faz alusão aos mitos de origem com base nos acontecimentos narrados. Inicialmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica acerca do tema e, em seguida, uma análise voltada aos aspectos simbólicos do conto que estão relacionados com esse viés mítico. O aporte teórico da pesquisa inclui os estudos de mitólogos e estudiosos do imaginário, como Bulfinch, Campbell, Chevalier e Gheerbrant, Durand, Eliade e outros autores. A análise demonstra que o conto contém elementos que rememoram um tempo circular, de modo que os acontecimentos, voltados ao ano novo, à destruição e ao recomeço, atualizam o mito cosmogônico.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Mitologia; Mito de Origem; Mito Cosmogônico.

Abstract: This article analyzes the Brazilian tale “Por um pé de feijão”, written by Antônio Torres, and its relationship with the cosmogonic myth and the origin myth. For this, approximations are made between literature and mythology to demonstrate how the text alludes to the origin myth based on the narrated events. For the article, a bibliographic research was carried out on the topic and, then, an analysis focused on the symbolic aspects of the tale that are related to this mythical bias. The theoretical approach is based on the studies by Bulfinch, Campbell, Chevalier and Gheerbrant, Durand, Eliade, and other authors. The analysis demonstrates that the



tale contains elements that make reference to a circular time, so the events, like the new year, the destruction and the new beginning, update the cosmogonic myth.

Keywords: Brazilian Literature; Mythology; Origin myth; Cosmogonic Myth.

1 Introdução

“[...] da morte dando origem ao nascimento,
e do nascimento dando origem à morte”

Joseph Campbell

A origem do mundo sempre foi alvo de curiosidade da humanidade. As explicações para esse acontecimento foram elaboradas por sociedades distintas e formuladas, principalmente, por meio de narrativas. Cada povo, em uma tentativa de entender e dominar o desconhecido, possui suas próprias explicações sobre a origem, sendo algumas baseadas em elementos da natureza e outras em forças divinas. Silva (2020) destaca a ideia de que o homem só existe na realidade do imaginário, por isso, não há vida simbólica fora dele. Ocorre uma relação de troca entre indivíduo e imaginário, pois as pessoas submetem-se a um imaginário preexistente e são, ao mesmo tempo, inseminadoras de novos imaginários.

Segundo Araújo (2011), a literatura tem um caráter ahistórico que se volta para a mitologia. No entanto, não possui um compromisso sério com os mitos clássicos, uma vez que é capaz de transcender e causar rupturas na narrativa, utilizando os mitos como base para ir além da realidade cotidiana e ampliar seus sentidos. Com base nisso, este artigo procura analisar um conto brasileiro pelo viés da mitologia.

O conto “Por um pé de feijão” foi escrito pelo baiano Antônio Torres e publicado pela primeira vez em *Meninos, Eu Conto* no ano de 1999. Posteriormente, o texto foi selecionado por Ítalo Moriconi para compor o livro *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. A história é narrada em primeira pessoa, por um menino, e trata das expectativas desse personagem em relação ao início do ano e à safra de feijão. Ao longo da história, no entanto, os sacos com a colheita pegam fogo e a família do menino perde todo o alimento. Apesar disso, no término da história, há predomínio de um tom de esperança em relação ao próximo ano.

O conto analisado contém traços que podem ser analisados em relação ao mito de origem. As personagens sem nomes, o tempo indefinido e o espaço geográfico indeterminado também ampliam os sentidos da história. Assim, no decorrer deste trabalho, pretende-se, com base no aporte teórico de Bulfinch (2002), Campbell (1989, 1990), Chevalier e Gheerbrant (1986), Durand (1997), Eliade (1969, 1972, 1979, 1992) e outros autores, analisar a história e sua relação com o mito da criação.

2 O mito de (re)criação

Todas as sociedades são formadas por mitos e narrativas sagradas que dialogam com a origem do cosmo. Essas histórias míticas nasceram com a humanidade e a acompanham até hoje porque são uma forma de melhor compreender o humano e sua existência. Para Bulfinch (2002), a criação do mundo é um problema que desperta a curiosidade do homem, visto que ele é seu habitante.

Assim, os mitos surgem da necessidade humana de entender seu entorno e, às vezes, explicar fenômenos por meio de narrativas. Campbell (1989) destaca que o mito é a abertura através da qual as energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As histórias míticas são racionais e irracionais simultaneamente e trabalham com sentidos, emoções, sentimentos, imagens, símbolos e valores que se relacionam com os indivíduos. Desse modo, os mitos determinam e organizam as práticas sociais.

Segundo Michèle Petit (2019, p. 19), “toda cultura tenta conquistar a montanha, a floresta, o deserto, os rios ou a paisagem urbana por meio de histórias, mitos, ritos [...]”. Isso ocorre porque os mitos ajudam o humano a encontrar uma espessura simbólica e imaginária que o organizam internamente. As histórias mitológicas serviam para explicar o que estava além do conhecimento humano e, até hoje, apesar de modificações, acompanham as sociedades.

Dentre diferentes tipos de mitos, o mito cosmogônico é o que trata da criação do cosmos, ou seja, da origem do universo. Eliade (1979) explica que a criação do Mundo é a criação por excelência e a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de criação. Na mitologia grega, por exemplo, antes de tudo ser criado, existia a unidade inicial, formada por uma massa desuniforme e confusa, chamada de Caos. Para algumas sociedades, a separação do céu e da terra representa o momento inicial da criação, em que os quatro elementos parecem ganhar forma:

Sendo a parte ígnea a mais leve, espalhou-se e formou o firmamento; o ar colocou-se em seguida, no que diz respeito ao peso e ao lugar. A terra, sendo a mais pesada, ficou para baixo, e a água ocupou o ponto inferior, fazendo-a flutuar (Bulfinch, 2002, p. 19).

As comunidades possuem narrativas que, apesar de diferenças, fazem alusão ao mito cosmogônico e sua constante recriação. Assim, as festividades, danças, cantos e ritos em cada um desses povos gira em torno de um novo início que remete ao mito da criação. Durand (1997, p. 284) explica que “entre os babilônios, judeus, romanos, mexicanos, festas licenciosas e carnavalescas marcam o dia sem hierarquia e sem nome em que se tolera o caos, com o seu desregramento e os seus excessos”.

O mito cosmogônico está relacionado ao início do mundo, ou seja, ao começo absoluto de todas as coisas. Já os mitos de origem, segundo o mitólogo Mircea Eliade (1972), prolongam e completam o mito cosmogônico, em uma ideia de recuperação do tempo original, forte e sagrado. A recuperação do tempo da origem assegura a renovação do cosmos, em uma contínua

reatualização do começo absoluto. Os mitos de origem, portanto, tratam da recriação do mito cosmogônico, mas acrescentam uma situação nova, que não existia desde o início da criação.

Além disso, os começos e fins de períodos de tempo são importantes para a realização de ritos voltados às purificações. A purificação é uma tentativa de restaurar o tempo mítico primordial e puro do instante da criação: “Cada Ano Novo é considerado como o reinício do tempo, a partir do seu momento inaugural” (Eliade, 1992, p. 59), assim, a cosmogonia sempre se repete. O autor reforça essa ideia no excerto:

O mundo é bom e tem sentido porque é sagrado, visto que provém da árvore da vida, isto é, da divindade total. Mas só a divindade total primordial é perfeita. Se o cosmos tem de ser periodicamente abolido e recriado, não é porque a primeira criação não tenha sido bem-sucedida, mas porque ela é apenas aquele estágio que precede a criação que representa uma plenitude e uma beatitude doutra forma inacessíveis no mundo criado [...]. O mito aponta a necessidade de criação (Eliade, 1969, p. 102).

Por isso, a renovação por excelência ocorre no ano novo, quando se inaugura um novo ciclo temporal, que é uma reiteração da cosmogonia. Ainda de acordo com Eliade (1972, p. 33), “Cada Novo Ano recomeça a Criação. E são os mitos — tanto os cosmogônicos como os mitos de origem — que recordam aos homens como o Mundo foi criado e tudo o que ocorreu posteriormente”.

A ideia de que a criação faz parte de um passado perfeito e de que o afastamento desse ideal degenera o mundo está contida nas narrativas de diversos povos. Bulfinch (2002) exemplifica as idades do homem pelo viés da mitologia grega, em que há quatro divisões: a era de ouro: mais próxima da perfeição, onde havia uma primavera constante; a era de prata: inferior à de ouro, em que o homem precisava trabalhar e haviam quatro estações; a era de bronze: pior que a de prata; e a era de ferro: com predomínio de guerras e crimes. A última fase exige uma destruição para que a idade de ouro possa retornar e, assim, dar continuidade às eras que se sucedem interminavelmente.

A questão das idades do homem e as constantes destruições e renascimentos também são abordadas por Hesíodo. Em seu escrito *Os trabalhos e os dias*, o poeta agrega elabora “O mito das cinco raças”:

[...] Primeira de todas entre os humanos de fala articulada, fizeram os imortais que têm moradas olímpias uma raça de ouro. Eles existiram no tempo de Crono, quando este reinava no céu; como deuses viviam, o coração sem cuidados, sem contato com sofrimento e miséria. [...] Então uma segunda raça, e muito pior, depois fizeram os que têm moradas olímpias, a de prata, que não se assemelhava à de ouro nem em corpo nem em pensamento. [...] E Zeus pai uma outra raça de humanos de fala articulada, a terceira, de bronze fez, em nada igual à de prata, mas nascida de freixos, terrível e vigorosa; eles se ocupavam dos funestos trabalhos de Ares e de violências. [...] Que eu não mais fizesse parte então da quinta raça de homens, mas tivesse morrido antes ou nascido depois. Pois a raça agora é bem

a de ferro. Nem de dia terão pausa da fadiga e da miséria, nem à noite deixarão de se consumir [...] (Hesíodo, 2012, p. 71 - 81).

Por isso, nesse tempo não linear, vida e destruição são complementares. O mito cosmogônico também é recriado com a morte, porque a morte constitui uma situação nova com potencial de criação. Eliade (1992) explica que o começo está ligado organicamente ao fim, sendo o fim da mesma origem do caos, que é anterior a criação. Início e fim, portanto, são indispensáveis para novos começos. O sistema do mito relaciona-se com a destruição e recriação simbólicas do universo para recomençar a existência sagrada de um novo mundo.

3 Por um (novo) pé de feijão

O conto “Por um pé de feijão” não apresenta localização exata no tempo e no espaço e pode ter relação com a ideia de *in illo tempore*. Essa expressão se relaciona com o conceito do tempo do mito, do passado distante, do que está fora do ciclo histórico linear. Além disso, o conteúdo e os elementos simbólicos suscitados pelo narrador permitem fazer uma relação entre a narrativa e os mitos de origem e de renovação.

Existe uma diferença entre o tempo linear e o tempo mítico. Fora do tempo linear e profano, o início é puro e precioso, também chamado de era de ouro. No entanto, a cosmogonia, que é o melhor e mais sagrado momento da criação, corrompe-se com o passar do tempo (Eliade, 1972). Com base no exposto, a primeira frase da narrativa analisada parece conter traços dessa ideia, pois o narrador afirma: “Nunca mais haverá no mundo um ano tão bom [...] Parecia que a terra (a nossa terra, feinha, cheia de altos e baixos, esconsos, areia, pedregulho e massapê) estava explodindo em beleza” (Torres, 2001, p. 286).

O narrador não esconde a esperança de recomeço trazida pelo novo ano, pois o esplendor da terra dialoga com a ideia do momento da criação original renovada. Além disso, as personagens da história estão conectadas entre si e realizam atividades que são permeadas por cantos coletivos, como se praticassem rituais:¹

E nós todos acordávamos cantando, muito antes do sol raiar, passávamos o dia trabalhando e cantando e logo depois do pôr-do-sol desmaiávamos em qualquer canto e adormecíamos, contentes da vida (Torres, 2001, p. 286).

Segundo Eliade (1972), os cantos e as danças são uma rememoração e uma reatualização dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a criação. Toda essa beleza da natureza e a conexão entre os homens se assemelha ao mito cosmogônico. Ainda nas palavras do mitólogo:

Tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma: tudo o que é “cosmicizado”, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado. Fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, in-formar, formar — tudo isso equi-

¹ Para Campbell (1989), os rituais ocupam um lugar proeminente na vida da sociedade primitiva. Através dos ritos a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos.

vale a trazer algo à existência, dar-lhe “vida” e, em última instância, fazê-la assemelhar-se ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmo (Eliade, 1972, p. 27).

O excerto citado também destaca a importância de criar e de trabalhar. O narrador, ao longo da história, admite que se esqueceu de ir à escola – local que tanto apreciava – porque sentia prazer em trabalhar na terra fértil e deixa transparecer a alegria que sente ao ver a terra frutificar enquanto as pessoas trabalham nela. Essa ideia dialoga com os escritos de Bachelard: “o trabalho de nossas mãos restitui a nosso corpo, a nossas energias, as nossas expressões, às próprias palavras de nossa linguagem, forças originais” (Bachelard, 2001, p. 24). Com isso, o trabalho humano na terra ganhou importância sobre as demais atividades, pois era o que colaborava para que a natureza ganhasse vida e forma: “os pés de feijão explodiam as vagens [...]” (Torres, 2001, p. 286).

Mais do que o florescimento da natureza, há no conto uma comunhão festiva entre o homem e a terra. Nas palavras do narrador: “toda a plantação parecia nos compreender, parecia compartilhar de um destino comum, uma festa comum, feito gente” (Torres, 2001, p. 286). A festividade rememora a ideia de um ritual, como o do ano novo citado no início do conto. Esse novo ano é uma reiteração da cosmogonia, pois tem relação com os mitos de origem, que recordam aos homens como o mundo foi criado. Desse modo, a natureza ganha destaque na participação desse novo ciclo. Segundo Eliade (1992, p. 32), “todos os atos que possuem significado definido — a caça, a pesca, a agricultura — de algum modo participam do sagrado”. Do mesmo modo, a natureza verde, o trabalho na terra, as danças e cantos em comunidade apontam para a ideia de um ritual de recomeço: “O mundo era verde. Que mais podíamos desejar?” (Torres, 2001, p. 286).

A história ainda permite que o leitor faça relações intertextuais. O narrador, entusiasmado com a colheita, observa que as pilhas de sacos de feijão seriam tão grandes que “[...] nós, os meninos, pensávamos que ia tocar nas nuvens” (Torres, 2001, p. 286). A ideia de poder tocar nas nuvens se conecta com o onírico, mas também pode ter relação com o conto “João e o Pé de Feijão”, popularizado por Joseph Jacobs no século XIX. No conto – hoje conhecido como conto de fadas² – o personagem planta um feijão que o possibilita chegar até as nuvens, local onde encontra desafios, mas também sai vitorioso com seu tesouro. Assim, os sacos de feijão do conto analisado que, empilhados, parecem alcançar as nuvens representam também a possibilidade da fartura para aquela comunidade, visto que “a escalada ou a ascensão simboliza o caminho para a realidade absoluta” (Eliade, 1979, p. 50).

Observa-se ainda que o narrador menino dá ênfase a figuras masculinas, como os demais garotos e o próprio pai. A primeira figura feminina no conto aparece quando o narrador, após a colheita do feijão e a organização do grão nos sacos, retorna à escola. Nesse espaço, é a professora que adverte ao narrador que se continuar faltando as aulas, irá perder o ano. O garoto, contudo, afirma que “[...] eu lhe disse que foi assim que ganhei um ano” (Torres, 2001, p. 286). Nesse trecho, há um embate de sentidos entre o mundo real e o mundo mítico, pois a professora – como uma representação do pensamento racional – se refere à perda do ano escolar, enquanto o menino demonstra seu encantamento com o tempo fora do tempo, em outras palavras, o tempo cíclico do mito:

² Campbell (1989, p. 6) defende a ideia de que o mito também se manifesta em contos de fadas “da mesma forma como o sabor do oceano se manifesta numa gota”.

um mito relata acontecimentos que têm lugar in principio, isto é «nos princípios», num instante primordial e intemporal, num lapso de tempo sagrado. Este tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da duração contínua e irreversível na qual se insere a nossa existência quotidiana e dessacralizada (Eliade, 1972, p. 56).

Com base nisso, pode-se dizer que o mito implica a ruptura do tempo comum do cotidiano e abre espaço para o tempo sagrado. Desse modo, o referencial de “ano” é diferente para cada uma das personagens – professora e menino – e reforça o profundo envolvimento do narrador com um tempo diferente do comum.

Em relação à passagem temporal, no decorrer da história, o leitor compreende que o ano novo está cada vez mais no passado. Em vários trechos, o narrador cita o curso do tempo por meio de construções adverbiais ou do próprio ciclo da agricultura como em: “No dia seguinte voltei para a escola” (Torres, 2001, p. 286) e “E assim foi até a hora de arrancar o feijão” (Torres, 2001, p. 286), pois, os grãos, que outrora foram plantados, agora estão sendo colhidos. Para Eliade (1992, p. 56), “as divisões do tempo são determinadas pelos rituais que orientam a renovação das reservas alimentares”. Ou seja, o novo ano começou, as pessoas realizaram rituais, o tempo decorreu, até que, finalmente, os frutos pudessem ser colhidos. Assim, a ideia que o leitor pode inferir é de que as festividades de ano novo ficaram no passado.

Desse modo, com o afastamento do princípio da criação que ocorre no ano novo, a ideia da perfeição e do sagrado também fica para trás. De acordo com Eliade (1972, p. 39), “o decorrer do Tempo implica o distanciamento progressivo do ‘princípio’ e, portanto, a perda da perfeição inicial”. Por isso, o tempo transcorrido, que afasta as personagens do mito cosmogônico, fica nítido no trecho em que a história muda de rumo depois que o narrador vê a colheita perdida: “E foi logo ali, bem no comecinho da cerca, que eu vi a maior desgraça do mundo: o feijão havia desaparecido” (Torres, 2001, p. 286).

Não se trata, no entanto, do roubo do grão, mas de um fogo que consumiu o alimento. Nas palavras do menino, “uma língua de fogo devorava todo o nosso feijão” (Torres, 2001, p. 286). O fogo, na condição de elemento simbólico, possui inúmeros sentidos. Nesse caso, ele pode estar relacionado a um aspecto destruidor e, ao mesmo tempo, purificador. Ressalta-se que o fogo é um elemento pertencente ao inconsciente coletivo que, segundo Jung (2000), está conectado ao conceito de arquétipo.³ Assim, a relação do homem com esse elemento simbólico é herdada de formas preexistentes pela coletividade e pode adquirir diferentes inferências conforme o contexto.

Quanto à destruição, Chevalier e Gheerbrant (1986) afirmam que o lado negativo do fogo está ligado a uma função diabólica. A força do fogo é um instrumento demoníaco e simboliza a caída de Lúcifer, portador da luz celestial, que precipita as chamas do inferno.⁴ Essa possibilidade de interpretação do fogo como algo demoníaco pode ser embasada pela própria voz do narrador, visto que no lugar dos feijões, “[...] o que havia era uma nuvem preta, subindo do chão para o céu, como um arrote de Satanás na cara de Deus” (Torres, 2001, p. 286). Nesse sentido, Eliade (1979) explica que o simbolismo dos mitos pode assimilar o ini-

³ O arquétipo, segundo Jung (2000, p. 53), são formas preexistentes “que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” e são relacionadas às *représentations collectives*.

⁴ No texto original: “La caída de nivel es propia de Lucifer, «portador de la luz» celestial, precipitado a las llamas del infierno” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 512).

migo humano ao demônio e à morte. Afinal, o resultado desse inimigo é sempre o mesmo e costuma girar em torno da ruína, da desintegração e da morte.

O fogo possui ainda outros significados. Ele também pode estar relacionado à purificação, visto que os rituais de purificação com esse elemento estão ligados aos ritos de passagem e são característicos das culturas agrárias, pois é a morte que confere a possibilidade de renascimento (Chevalier; Gheerbrant, 1986).

Consoante Bachelard (1994, p. 27), a psicanálise empreendeu estudos acerca das lendas que envolvem o fogo. Trata-se de um elemento cujas chamas se relacionam com a eternidade, pois a lição do fogo envolve “tudo perder para tudo ganhar”. O que passou pelo fogo, não raro, adquire a condição de pureza, pois envolve a supressão do mal e a produção do bem. O fogo que ocorre na agricultura, por exemplo, é uma forma de purificação da terra:

[...] essa purificação é concebida como profunda. O fogo não apenas destrói a erva inútil, como enriquece a terra. [...] O fogo comunica à terra uma virtude secreta e sumos mais abundantes, purifica e seca sua umidade supérflua, abre os poros e os canais subterrâneos que levam a seiva às raízes das plantas novas [...] (Bachelard, 1994, p. 152).

Com isso, percebe-se no conto analisado um embate entre o sagrado e o profano. O afastamento do tempo primordial e puro dá abertura a um mundo sem a perfeição do início. Ainda segundo Eliade (1971, p. 20), “os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”. Eliade (1972, p. 27) também afirma que “o mito cosmogônico é igualmente recitado por ocasião da morte; pois também a morte constitui uma situação nova que se deve assumir com circunspeção, se a quisermos tornar criadora”.

Portanto, a alegria e o tom festivo do início do conto – e do início do ano – dão espaço a uma melancolia decorrente do afastamento dessa data em que havia perfeição. A voz da mãe inconformada, e o silêncio do pai diante do terrível acontecimento em relação à perda do feijão são exemplos da infelicidade vivida pelo grupo familiar: “vi o sofrimento se enrugar na cara chamuscada do meu pai [...] e minha mãe falando, falando, falando e eu achando que era melhor se ela calasse a boca” (Torres, 2001, p. 286). A história deixa claro ao leitor que a única coisa que restou dos feijões foram as cinzas.

O narrador também afirma: “Durante uma eternidade, só se falou nisso: que Deus põe e o diabo dispõe” (Torres, 2001, p. 286). Assim, a ciclicidade do conto e dos mitos e a inseparável associação entre início e fim ganham novos sentidos, pois há uma constante ideia de morte e de renascimento conectadas pela eternidade: “A imagem do ‘Ano-Círculo’ foi carregada de um simbolismo cósmico-vital ambivalente, simultaneamente ‘pessimista’ e ‘otimista’” (Eliade, 1972, p. 39). A eternidade mencionada pelo narrador é outro elemento que se relaciona com a passagem do tempo.

Outrossim, Eliade (1972, p. 40) destaca que “para a obtenção de um, começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical”. Contribuindo com essa ideia circular, Campbell (1989, p. 9) também afirma que “percorremos um círculo completo, do túmulo do útero ao útero do

túmulo”. Com base nos autores, o que se entende é que para que algo possa iniciar, é preciso que as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídas.

Por isso, ao final do conto, o menino afirma que, quando as chuvas voltarem, o pai recomeçará a plantação. Nesse sentido, os próprios elementos fogo e água estão ligados à morte e ao renascimento, pois “a purificação do fogo é complementar à purificação pela água” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 513).⁵ Assim, o fogo, presente nos ritos de morte, também se associa ao elemento água, conectado à purificação e ao renascimento.

Esses dois elementos citados reforçam o caráter mítico e, consequentemente, cíclico do conto analisado. O desfecho com a frase do menino: “Eu já sabia que quando as chuvas voltassem, lá estaria ele [o pai], plantando um novo pé de feijão” (Torres, 2001, p. 286) permite que o leitor entenda que, assim que o ano for renovado, haverá um recomeço que, mais uma vez, estará próximo à cosmogonia: “a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emersão de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos” (Eliade, 1972, p. 42).

Com base nisso, apesar do final infeliz da história, ainda há esperança. Esse sentimento é reforçado pelas palavras do pai – até então calado – acalmando o filho e pela certeza do menino sobre um novo começo. Além disso, quando o filho afirma que o pai plantará novamente o feijão no próximo ano, ele reforça a ideia de que “o Cosmo deve ser periodicamente recriado, e o enredo cosmogônico por meio do qual se opera a renovação está relacionado com a nova colheita” (Eliade, 1972, p. 37).

Portanto, mesmo nas escatologias, o fato não é o fim em si, mas a possibilidade de um recomeço, que é a réplica do começo absoluto: “Cada Ano Novo é considerado como o reinício do tempo, a partir do seu momento inaugural, isto é, uma repetição da cosmogonia” (Eliade, 1972, p. 59). Durand também dialoga com essa ideia ao afirmar que o ano marca o ponto onde a imaginação domina a fluidez do tempo por uma figura espacial, visto que a palavra *annus* é se aproxima da palavra *annulus*: “pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular” (Durand, 1997, p. 283). A história, como os mitos, não possui um final definido, trata-se de uma narrativa em círculos.

Assim, o desfecho ameno mantém no leitor a certeza de um retorno. As palavras do pai e do narrador retomam o começo da história e apontam para infindáveis reinícios. Portanto, para Eliade (1992, p. 61), “a criação do mundo, que teve lugar in illo tempore, no começo do ano, é assim reatualizada todos os anos”. Com isso, o ritual cosmogônico, o afastamento do sagrado e a purificação são contínuas, assim como o caráter alinear da narrativa. No próximo ano, o menino e sua família iniciarão juntos um novo ciclo, novamente reconectado ao princípio da criação.

3 Considerações finais

Os mitos acompanham a humanidade e a ajudam a entender melhor a condição humana, por isso, a literatura, não raro, baseia-se no tempo mítico, apoderando-se e transformando mitos para criar narrativas, como é o caso da história “Por um pé de feijão”. Periodicamente, o cos-

⁵ No texto original: “Así, la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua” (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 513).

mos e a humanidade se regeneram. Desse modo o fim está implícito no começo e vice versa, já que o tempo mítico é circular: “não se trata mais de regenerar o que degenerou — mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*” (Eliade, 1972, p. 40).

No conto analisado, personagens sem nome e sem localização exata no tempo e no espaço comemoram o ano novo, festejam o plantio, esperam o tempo da colheita e se entristecem com a misteriosa queima dos grãos. A narrativa contada pelo menino é embasada na agricultura e na recriação do tempo cosmogônico, visto que, com o passar do tempo e o consequente afastamento da criação original, faz-se necessário o fim, a purificação e o recomeço sagrado.

Tanto o mito da criação como o conto de Antônio Torres revelam aspectos profundos dos seres humanos. O mito cosmogônico, ainda que seja único porque simboliza a origem do mundo, é retomado e recriado continuamente pelos mitos de origem. No conto, o que se pode observar é um tempo similar ao dos mitos de criação, visto que ele inicia no ano novo e termina na esperança de um recomeço após uma fatalidade. Assim, o conto literário e o mito desvelam aspectos que acompanham o desenvolvimento da humanidade e reforçam a possibilidade de o mundo de sempre ter reinícios.

As palavras de Campbell (1990, p. 168) citadas na epígrafe, “[...] da morte dando origem ao nascimento, e do nascimento dando origem à morte”, resumem a ciclicidade do conto analisado e da própria recriação do mito cosmogônico. O conto se assemelha ao mito e isso permite que cada um infira na narrativa sentidos plurais e intermináveis recomeços. Portanto, a história não se acaba com o ponto final, ela continua no imaginário do leitor, do mesmo modo como o mito também não se finda, apenas se transforma ao longo do percurso da humanidade.

Referências

ARAÚJO, Maria Cláudia. A origem do mito e suas manifestações profanas na sociedade contemporânea. *Kalíope* (PUC-SP), São Paulo, ano 7, n. 13, p. 21- 40 jan./jul., 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7509>. Acesso em: 30 jan. 2025.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Ediouro: Rio de Janeiro, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito - com Bill Moyers*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- ELIADE, Mircea. *Mito do retorno*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Origens: história e sentido nas religiões*. Trad. Teresa Louro Pérez. São Paulo: Edições 70, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
- SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: 3ª ed. Sulina, 2020.
- PETIT, Michèle. *Ler o mundo: experiência de transmissão cultural nos dias de hoje*. Trad. Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2019.
- TORRES, Antônio. Por um pé de feijão. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

A estrela cansada ao amanhecer: tragédia e teologia em *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues

The Weary Star at Dawn: Tragedy and Theology in Senhora dos Afogados by Nelson Rodrigues

Thiago Francisco

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília
DF | BR
thiagob500@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4023-8991>

Resumo: O presente artigo analisa a obra *Senhora dos Afogados* (2017) do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues junto a alguns dos aspectos da teologia cristã e do trágico moderno conforme a teoria literária recente. Nelson Rodrigues foi um importante autor brasileiro do século XX, sendo apontado como um dos modernizadores da cena teatral no país. Sua peça *Senhora dos Afogados*, escrita em 1948, coloca em cena a história de um homicídio cometido contra uma prostituta e de uma série de assassinatos que acontecem em uma família tradicional em decorrência desse primeiro crime. A obra, além de marcada por algumas das convenções elementares da tragédia, também é carregada de uma forte simbologia cristã. Neste artigo, intentaremos demonstrar como o autor fundamenta a sua visão trágica tendo como base o corpo imagético, simbólico e narrativo da religião cristã — aproximando, portanto, duas searas (o trágico e o cristianismo) aparentemente antagônicas. Tomaremos como aporte teórico as obras de autores como o teólogo Rowan Williams (2016) e o teórico literário Terry Eagleton (2020). O esforço deste artigo é demonstrar que há um intercâmbio significativo entre imagens e temas do *mythos* cristão e o trágico dentro da peça rodriguiana.

Palavras-Chave: Nelson Rodrigues; dramaturgia moderna; teatro brasileiro; teologia cristã; tragédia.

Abstract: This article analyzes the work *Senhora dos Afogados* (2017) by Brazilian playwright Nelson Rodrigues along with some of the distinctive aspects



of the Christian theology and the modern tragic, according to recent literary theory. Nelson Rodrigues was an important Brazilian author, being considered one of the modernizers of the theater scene in the country. His play *Senhora dos Afogados*, written in 1948, sets on stage the story of a homicide committed against a prostitute and a series of murders that take place in a traditional family as a result of this primary crime. The work, in addition to being marked by some of the elementary conventions of tragedy, is also loaded with strong Christian symbolism. In this article, we will attempt to demonstrate how the author bases his tragic vision on the imagery, symbolic and narrative body of the Christian religion — therefore, bringing together two apparently antagonistic areas (the tragic and Christianity). We will take as a theoretical contribution the works of authors such as Rowan Williams (2016) and Terry Eagleton (2020). The effort of this article is to demonstrate that there is a significant exchange between images and themes of the Christian *mythos* and the tragic within Rodrigues's play.

Keywords: Nelson Rodrigues; modern dramaturgy; Brazilian theater; Christian theology; tragedy.

Nelson Rodrigues é um dos mais importantes autores da literatura dramática brasileira. Dramaturgo, contista, jornalista e cronista esportivo, Rodrigues é considerado como um dos mais profícuos escritores nacionais do século XX. A sua peça *Vestido de Noiva* (2017), escrita e montada pela primeira vez em 1943, é reconhecida como responsável pela modernização do teatro no Brasil. A dramaturgia rodriguiana, distinta sobretudo pelos temas desagradáveis, apresenta uma mescla notável entre sofisticação estilística, desdobrando diversas tendências do drama moderno, uma forte consciência mítica, fazendo referências implícitas e explícitas a temas bíblicos e ao arsenal de personagens da dramaturgia clássica, e uma característica linguagem coloquial — colocando em cena, na maioria das vezes, o universo subterrâneo da sociedade brasileira (mais especificamente, da sociedade carioca); assim sendo, bicheiros, prostitutas, cafetões e cafetinas, depravados sexuais, contínuos e jornalistas sensacionalistas geralmente formam a galeria de personagens rodriguianos.

O crítico Sábato Magaldi (1992), possivelmente o maior especialista na obra rodriguiana, e também amigo próximo do dramaturgo, seccionou o teatro de Rodrigues, com a chancela do próprio autor, em três linhas de força: peças psicológicas, peças míticas (ou teatro desagradável) e tragédias cariocas. A divisão didática de Magaldi é bastante relevante para uma melhor compreensão das fases criativas da produção do autor — que desfrutou do louvor inicial da crítica (com *Vestido de Noiva*) ao completo desprezo (após a montagem de *Álbum*

de família), até alcançar uma maior aceitação junto ao público em sua terceira fase (e mais madura); entretanto, por vezes, essa divisão pode prejudicar um entendimento correto da obra completa de Rodrigues, concebendo-a como fragmentada em fases estanques e impermeáveis.¹ O teatro rodriguiano é marcado pela recorrência de certas obsessões temáticas — incesto, estupro, aborto, assassinatos, pedofilia, prostituição. Essas obsessões, porém, foram desenvolvidas por meio de um único gênero: a tragédia. Nelson Rodrigues foi, acima de tudo, um tragediógrafo; seja nas peças psicológicas ou míticas, ou mesmo em sua faceta satírica ou cômica. Portanto, compreender o gênero trágico é imprescindível para um mergulho adequado na dramaturgia do nosso autor.

Assim sendo, uma obra teatral como *Senhora dos afogados* (2017), ainda que pertença à segunda fase, o teatro mítico, delineada por Magaldi, é uma tragédia — assim foi concebida, e algumas das principais convenções do gênero estão presentes na obra. Entretanto, o trágico não é um tema exatamente pacífico dentro da teoria literária moderna e contemporânea. Para além das discussões dentro da filosofia, em que o trágico é um campo reconhecido e amplo de estudos, na teoria literária dos últimos anos, discussões diversas em torno do gênero floresceram: a respeito das origens do trágico, de sua possibilidade na modernidade, dos princípios, modos e convenções que regem a tragédia, bem como da forma literária apropriada para o seu desenlace. Dessa forma, a própria tragédia, independente das intenções iniciais de Rodrigues na composição de seu trabalho, é um gênero em contestação.

Este artigo analisa a peça *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues tendo como base teórica o texto *The Tragic Imagination* (2016) de Rowan Williams — que, por sua vez, discute alguns dos problemas recentes da tragédia dentro da teoria literária, dialogando com autores como George Steiner (2006 e 2018), Terry Eagleton (2021) e Raymond Williams (1992). A obra de Rowan Williams é significativa ao nosso estudo porque se engaja na tragédia junto à teologia cristã, em busca de intercâmbios entre a tragédia e algumas modalidades do pensamento bíblico e cristão — uma dinâmica que, conforme observaremos em nossa discussão da peça, é inegavelmente presente no drama rodriguiano. Desse modo, o nosso texto sustentará, por meio de uma análise cerrada do texto, em conformidade aos desdobramentos dos autores supracitados, que *Senhora dos Afogados* é uma tragédia fortemente impactada por alguns elementos imagéticos e narrativos da religião cristã. E por meio dessa relação que diferentes gradações em torno do trágico se manifestam. Assim, num primeiro momento, analisaremos a obra de Williams e as discussões e embates entre os teóricos literários em relação à tragédia, enquanto, na segunda parte do trabalho, investigaremos a peça *Senhora dos Afogados*, tendo em vista as discussões desenvolvidas na seção anterior.

1 Uma liturgia da dor: as matizes do trágico na teoria literária

Em livro recentemente publicado, o crítico literário e teólogo anglicano Rowan Williams faz uma análise dos elementos que constituem a mentalidade trágica da tradição literária ociden-

¹ O próprio Magaldi reconhece que apesar da existência dos blocos, as peças contêm elementos presentes em todos os tipos: isto é, uma tragédia carioca pode ser também uma peça mítica com elementos psicológicos. Essa nuance, no entanto, por vezes se perde quando as peças são analisadas de forma cerrada a sua categoria (Magaldi, 1992, p. 1).

tal. Em *The Tragic Imagination*,² o autor escolhe um corpo abrangente de peças — da *Antígona* (1990) de Sófocles aos dramas contemporâneos e radicais de Sarah Kane — para apresentar os elementos recorrentes em torno da imaginação trágica no drama, de autores de diferentes épocas e contextos. Afinal: o que haveria em comum entre obras separadas por milênios e de contextos culturais e políticos diversos para que sejam alocadas na mesma categoria literária? Dessa forma, afirma o teólogo que o “drama trágico assume que coisas praticamente indizíveis acontecem e que nossos variados acordos políticos, religiosos e metafísicos com a realidade são distintamente frágeis” (Williams, 2016, p. 2). Em face ao inexplicável e inexprimível, os discursos que normalmente são adotados para explicar o mundo — independente da época ou momento cultural — entram em erosão. O livreto de Williams é interessante porque é um esforço de um importante intelectual cristão tentando conciliar as diferentes vertentes trágicas (nas tradições gregas, shakespearianas e modernas) com a teologia cristã — algo que, em certo sentido, aparece também na obra de Nelson Rodrigues, conforme ainda observaremos.

Rowan Williams afirma que o “idioma trágico é uma maneira de conceber a perda por meio da narração” (Williams, 2016, p. 15). Para o teólogo, a tragédia é sobretudo um discurso a respeito da perda e do sofrimento; é uma articulação do luto, pois é uma tentativa de tornar catástrofes inexprimíveis em discursos inteligíveis ao outro. Apesar das imensas dificuldades de delimitar o que seria de fato a tragédia, o autor identifica ao menos alguns aspectos em comum entre as diferentes obras: o sofrimento, a dor, a perda, a catástrofe, sendo articulados no palco; ainda que esses elementos aparecem em obras significativamente distintas, culturalmente e estilisticamente, do drama clássico ao teatro moderno, juntas formam uma tradição coesa que recebe o qualitativo de trágica. Assim sendo, segundo o autor:

A perturbação da tragédia não é a revelação de que o sofrimento está além das palavras, mas a percepção indesejável de que o sofrimento está ligado com mais extrema dificuldade às palavras; que precisamos continuar tentando descrever (Akmatova mais uma vez) o que resiste à descrição. O ímpeto de continuar tentando é reforçado pela maneira como um drama faz linguagem sair da dor; e isso implica algo diferente do completo desespero diante da dor, pois o drama apresenta algumas respostas à dor que não são simplesmente autoprotetoras. Aprendemos que o sofrimento chama para fora o reconhecimento. (Williams, 2016, p. 47)

Williams, entretanto, se vincula à tradição aristotélica de reconhecer o trágico plenamente realizado somente no drama encenado. O autor não nega a presença de temas trágicos em outras modalidades de discurso literário — o romance ou a poesia, por exemplo. Para o autor, porém, a questão “não é se a ficção é capaz de se dirigir a temas trágicos”, mas antes o que “distingue a forma dramática [...] tornando-a de importância principal no entendimento da representação trágica” (Williams, 2016, p. 149). Como se sabe, a história da teoria literária se confunde com os estudos em relação à tragédia. Assim, a *Poética* (2017) de Aristóteles define o que seria a tragédia — as suas principais características, convenções e problemas — enquanto estabelece os fundamentos de todo estudo de teoria e crítica a respeito da literatura. Fundamentos

² O livro faz parte de uma série intitulada *The Literary Agenda*, que é composta de diversas monografias publicadas pela Universidade de Oxford de vários intelectuais britânicos a respeito das mais variados temas e polêmicas literárias. Para maiores informações: <https://global.oup.com/academic/content/series//the-literary-agenda-litag/>.

estes que, nos séculos subsequentes, serão afirmados, questionados, contestados ou totalmente negados, a depender do período ou autor. Tomando como exemplo basilar o *Édipo Rei* (1990) de Sófocles, mas com referências a outras obras e tragediógrafos do período helênico clássico, o documento aristotélico estabelece alguns dos princípios angulares que se tornaram consenso a respeito da tragédia antiga: o enredo (*mythos*), o pensamento da obra (*dianóia*), os personagens, a reviravolta e o reconhecimento, além dos conceitos de *mimese* e *catarse*. De maneira bastante sucinta, o filósofo grego define “tragédia” como *mimese* das catástrofes que afetam homens nobres, desenvolvida por meio do discurso dramático — assim sendo, tragédia é somente o drama que retrata as devastações sofridas pela aristocracia daquela civilização. Para Aristóteles, no entanto, a experiência trágica pode ser plenamente realizada ainda no texto — mesmo que o autor atribua importância à encenação. Rowan Williams, por outro lado, afirma que é justamente a encenação que distingue a experiência trágica.

Para Williams, a tragédia é uma “liturgia do luto” (Williams, 2016, p. 159) em que atores, espectadores e o próprio texto participam. Por essa razão, a experiência corpórea teatral é tão importante. Numa interpretação inusitada, o teólogo afirma que a eucaristia cristã — o momento em que os fiéis consomem o corpo e o sangue de Cristo e fazem memória da crucificação — é uma experiência trágica dentro da prática cristã, já que é um momento comunitário e performático que tem como conteúdo um *mythos* essencialmente trágico (uma narrativa de sofrimento) que se torna inteligível para aquela comunidade. Toda encenação trágica, para o autor, acontece no contexto de um ritual (Williams, 2016, p. 16). Assim sendo, nunca há uma participação passiva — há sempre uma rede de solidariedade: entre atores e texto; entre personagens e espectadores. Os espectadores participam ativamente não somente com envolvimento emocional, mas também imaginativo, já que a tragédia é esse momento de luto coletivo, de reconhecimento do outro, e da dor do outro.

Williams também faz referência, em sua obra, a um dos embates mais importantes em torno da tragédia ocorrido na segunda metade do século XX. Em 1961, o crítico literário George Steiner publica o seu importante ensaio *A morte da tragédia* (2006), que afirma, entre outras polêmicas, que a tragédia é um gênero morto na modernidade — na verdade, em vias de morte desde Aristóteles. Como se sabe, o documento aristotélico foi sistematizado quase cem anos depois dos tempos áureos da tragédia antiga — a época dos grandes tragediógrafos: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Para Steiner, o espírito da tragédia já estava em desvanecimento desde esse período. Ele concebe a tragédia como uma constelação absolutamente obscura, carregada de pessimismo, desprovida de esperança, um universo de angústia constante perante divindades incompreensíveis e incalculáveis. Portanto, com o surgimento das concepções cristãs, e posteriormente humanistas, otimistas e marxistas de mundo, a tragédia foi lentamente sendo obliterada. Para o autor, o “cristianismo oferece ao homem uma certeza de segurança final e repouso em Deus” (Steiner, 2006, p. 188), assim como também “a concepção marxista de história é um *commedia* secular” (Steiner, 2006, p. 193). Dessa forma, essas duas concepções de mundo contribuíram para o sufocamento da tragédia, uma vez que alimentam mundividades absolutamente refratárias ao que Steiner considera como o espírito da tragédia.

Em resposta ao livro de Steiner, o crítico literário inglês Raymond Williams compôs sua obra magna *Modern Tragedy* (1992). O crítico inglês afirma que a tragédia é uma experiência historicamente condicionada, e que não deixou de existir como experiência comum ou literária na modernidade. Na verdade, numa direção completamente oposta a Steiner, o teórico inglês faz uma correlação entre a experiência trágica cotidiana (o acidente, a catástrofe pessoal, a perda

de entes queridos) com as experiências literárias modernas e/ou contemporâneas — como o romance realista, o drama moderno, o teatro épico de Brecht. O autor parte de uma preposição marxista, portanto, enxerga o trágico como intrinsecamente ligado às condições históricas e sociais de cada cultura — ocorrendo, no caso de uma sociedade capitalista, quando os desejos e possibilidades de realização existencial são frustrados ou alienados pelos fundamentos ideológicos do capitalismo. De modo semelhante, ela não é “um ato único e singular” antes uma série “de convenções, experiências e instituições” historicamente condicionadas (Williams, 1992, p. 42). A análise do crítico inglês é distinta de Aristóteles — porque não delimita a tragédia a somente um modo de discurso (o drama), e nem faz prescrições ou recomendações a respeito do gênero. Nesse sentido, ele concebe a experiência trágica não somente nas diversas manifestações literárias (conto, drama, romance, poesia), mas também nas próprias dinâmicas sociais, políticas e cotidianas da sociedade. Tragédia, para Williams, está ligada ao conceito de revolução, ocorrendo quando esta é frustrada, uma vez que revela as falhas de uma sociedade incapaz de superar as suas demandas e alcançar um padrão de equidade. Desse modo, ao contrário de Steiner, a tragédia, para Williams, é um gênero pulsante na modernidade.

É preciso ressaltar, por outro lado, que as críticas do teórico inglês possivelmente provocaram uma reavaliação tardia das teses de Steiner. Em *Tragédia absoluta*, ensaio presente em *Nenhuma paixão desperdiçada* (2018), publicado pouco mais de quarenta anos depois de *A morte da tragédia*, um maduro Steiner traz uma outra visão de sua tese. O autor não mais afirma que o gênero está morto, mas apenas que *certa* experiência de trágico já não é mais possível na modernidade: isto é, o trágico absoluto. O trágico absoluto é caracterizado por uma “ontologia pessimista” (Steiner, 2018, p. 170), um tipo de experiência literária que traz à cena “o mistério e o ultraje do mal inato” (Steiner, 2018, p. 181). Para o autor, ela é “essencialmente, uma indagação da existência e da justiça de Deus; é a teodiceia sendo testada no palco” (2018, p. 178). Novamente, Steiner considera correntes humanistas, otimistas, marxistas ou cristãs contrárias ao espírito da *tragédia absoluta* — pois, apresentam versões esperançosas, conciliatórias, redentoras ou mesmo melioristas da situação humana; enquanto o trágico absoluto é, como já se pressupõe, absolutamente pessimista e sufocantemente desesperançoso. O conceito de tragédia absoluta parece um pouco mais ponderado e nuançado do que noção de seu falecimento, mas é tão particularmente limitado que poucas obras em toda história ocidental se encaixariam em seu escopo — algo que o próprio Steiner reconhece.

É relevante ressaltar que Steiner não está sozinho em afirmar a religião cristã como um corpo hostil ou indiferente ao trágico. Northrop Frye, um crítico que ninguém pode acusar de pouca disposição com o cristianismo, já que se debruçou de maneira atenta aos aspectos literários do texto bíblico cristão, afirma que a fé cristã “não é muito receptiva a temas trágicos: exceto pela Paixão, o seu ângulo sobre as vítimas costuma ser apenas irônico” (Frye, 2004, p. 2018); apesar de que reconhece certas pinceladas do trágico em algumas narrativas bíblicas — como nas histórias de Caim ou Judas Iscariotes. A crítica americana Susan Sontag afirma que nunca houve “nenhuma tragédia cristã, em termos estritos, porque o conteúdo dos valores cristãos [...] é oposto à visão pessimista da tragédia” (Sontag, 2020, p. 2272) — ecoando, portanto, o posicionamento de Steiner. O consenso geral é que o cristianismo, tanto em seu *mythos* principal, nos textos sacros que sustentam a religião cristã, quanto nas obras que foram produzidas por autores cristãos, é em essência uma comédia — ou uma divina comédia, na concepção de Dante (2017) — porque apresenta uma redenção, final conciliatório, que justifica a miséria e sofrimento humanos. Nesse sentido, a visão de Rowan Williams, de considerar

a eucaristia cristã como uma espécie de experiência trágica, parece ainda mais inusual. Um outro crítico literário, contudo, faz companhia ao teólogo inglês na defesa do cristianismo como doutrina trágica.

Em sua obra recente *Tragedy* (2020),³ o crítico literário marxista e católico Terry Eagleton defende cristianismo e marxismo como doutrinas essencialmente trágicas. Em primeiro lugar, Eagleton segue uma linha próxima à de seu professor Raymond Williams. Eagleton defende a manutenção da tragédia na modernidade. Se na antiguidade, a tragédia acontecia em face ao desconhecido, às contingências incontroláveis e inexplicáveis, na modernidade essas instâncias não se perderam, mas apenas foram deslocadas — se não existem mais as forças arbitrárias dos deuses para confrontar a fragilidade e ambição humanas, ainda existem forças incontroláveis da natureza, além do Estado, das burocracias diversas, do sistema capitalista, das dinâmicas modernas, sempre prontas para esmagar as pequenas pretensões humanas. Desse modo, obras como *Moby Dick* (2018) de Herman Melville e os romances de Franz Kafka são exemplares do espírito trágico na modernidade. Eagleton também reconhece as dificuldades em delimitar o trágico, já que os textos que se afirmam como tragédias são singulares e têm suas próprias particularidades — porém, o autor afirma que “todos os textos que chamamos de trágico têm ao menos uma coisa em comum, que é alguma forma de aflição ou adversidade” (2020, p. 24). Assim sendo, apesar de Eagleton não considerar apenas o drama como experiência trágica integral, ele tem posicionamento similar ao do teólogo Williams: a tragédia é uma forma de discurso a respeito da dor. Nesse sentido, segundo o autor:

Tanto o marxismo como o cristianismo são de fato doutrinas trágicas, mas não porque prevejam um fim desastroso para a história. Antes, porém, porque afirmam que estamos conscientes do preço terrível que um mundo injusto deve pagar pela sua redenção. O chamado Novo Testamento é notável por ser um trágico, mas não um documento heroico. Não há nada minimamente nobre ou edificante sobre a morte miserável de seu protagonista pequeno, uma morte tradicionalmente reservada pelo poder imperial romano para insurgentes políticos. [...] O corpo ressuscitado de Jesus, ainda ostentando as marcas de suas feridas, não pode anular o fato de sua tortura e humilhação. Nem mesmo Deus pode mudar o passado. Ele não pode fazer isso acontecer: que aqueles que morreram em tormento, na verdade, expiraram em alegria. É verdade que fé cristã oferece a promessa de um futuro além da tragédia — de um mundo em que tudo o que está quebrado será curado, aqueles que choram serão consolados e todas as lágrimas serão enxugadas; mas apenas por uma passagem através da morte e do autoabandono esse futuro pode ser alcançado. (Eagleton, 2020, p. 20)

Enquanto Steiner aproxima dois polos aparentemente antagônicos (teologia cristã e teoria marxista) para afirmar ambos como estranhos ao trágico, Eagleton faz o caminho inverso: marxismo e cristianismo são trágicos porque são doutrinas realistas; não diminuem ou ignoram o sofrimento, mas reconhecem sua realidade e sua imensa vacuidade; afirmam

³ O livro de Eagleton é interessante pois se trata de uma obra recente (publicada em 2020) de um intelectual que acompanhou, ao longo do século XX, os embates e discussões em torno do tema da tragédia; em seu livro, Eagleton faz um panorama desse conflito, bem como das diversas correntes (filosóficas e literárias) em torno do tema trágico, além de trazer análises de autores mais contemporâneos. Nas páginas finais do livro, Eagleton faz até uma menção elogiosa ao livro de Rowan Williams, e de sua compreensão da tragédia como uma forma de liturgia.

uma incontestada esperança, mas esperança sem otimismo, esperança que não esquece do sofrimento (o Cristo permanece com as marcas nas mãos mesmo após a ressurreição, a revolução não apaga os séculos de luta de classes), e nem o ignora o processo para a superação da dor. Aliás, as próprias possibilidades de superação são conteúdo das tragédias. Além disso, o cristianismo não glorifica, em nenhuma medida, o sofrimento, já que afirma não somente a nulidade dele como também determina que toda dor terá uma consumação. Nesse sentido, a experiência cristã de tragédia é realmente distinta da grega ou clássica — entretanto, não menos contundente. A redenção é realmente alcançada, mas por meio da dor ingloria e desnecessária do próprio Deus. O sofrimento, de fato, não tem a última palavra. Aliás, assim como nem todas as tragédias clássicas terminam com o triunfo da dor. A trajetória de Jesus, que, conforme afirma Northrop Frye (2004), é espelhada em todas as narrativas bíblicas (e influenciou centenas de criações ao longo da história), não é uma vitória do sofrimento, nem uma mera tentativa de justificar o sofrimento ou diminuí-lo, mas uma esperança por meio do sofrimento, uma esperança no sofrimento, e que nunca deixa de mostrar os efeitos corrosivos desse sofrimento.⁴

Rowan Williams afirma que “apesar do que algumas caricaturas da teologia cristã dizem, ela não exige de nós a suposição de que o sofrimento será anulado ou compensado com a esperança de reconciliação final” (Williams, 2016, p. 124). O futuro cristão não é simplesmente uma operação de resgate e aniquilamento do mal. É, no entanto, e acima de tudo, uma esperança de reconhecimento mútuo no sofrimento e de solidariedade em meio às contingências e fraquezas humanas. O *mythos* cristão, inclusive, com o conceito de pecado original, afirma que todas as criaturas humanas são igualmente culpadas perante Deus — das depredações cometidas mutuamente. Isto significa: o homem já carrega a marca da tragédia em seu relacionamento mais basilar, com o próprio Deus. Todos os demais relacionamentos — com o mundo, com a natureza, com os outros — carregam essa marca. Portanto, na teologia cristã, há uma exigência de uma solidariedade radical e eticamente orientada, já que todos partilham dessa mesma culpa universal. A encarnação de Jesus é um evento solidário (e trágico) ainda mais profundo, pois libera a humanidade da culpa, mas carregando na carne do próprio Deus toda ferocidade da violência humana. A morte banal e carregada de vacuidade de Jesus — uma morte que não se distingue das mortes de centenas de outros presos políticos ou homens comuns — afirma a banalidade do mal, a falta de propósito ou sentido da violência de forma isolada. Esse é o elo trágico, ainda que esperançoso, entre Deus e os homens no sofrimento. A afirmação de que essas coisas não se caracterizam como *tragédia* só pode ser feita por meio de uma limitação indevida e imprudente em torno do tema, ou seja, reduzindo a experiência trágica a uma instância tão específica e insignificante que se tornaria praticamente irrelevante. O *mythos* cristão é uma tragédia porque articula o sofrimento não de forma pejorativa, presunçosa ou satírica, mas antes solidária; e é justamente essa dinâmica que observaremos em andamento na tragédia rodriguiana.

⁴ Por essa razão, a despeito das opiniões de Steiner, Sontag e outros, o cristianismo influenciou na criação de diversas obras genuinamente trágicas: os romances de Dostoiévski, Tolstói, Melville e Graham Greene; os contos de Flannery O’Connor, Otto Lara Resende, Denis Johnson; além, obviamente, das peças de Nelson Rodrigues.

2 A insônia após a morte: a imaginação trágica e teológica em *Senhora dos Afogados*

Senhora dos Afogados (2017) coloca no palco a história de um crime: o assassinato de uma mulher, uma prostituta, há dezenove anos, com um corte no pescoço. Desse crime, decorrem todos os outros homicídios da tragédia. Todos os anos, um grupo de mulheres do Cais, companheiras de vida e ofício da prostituta assassinada, lamenta a sua morte e clama por justiça. Paralelamente, a peça acompanha a história da família Drummond: um grupo familiar austero, conservador, tradicional, liderado por Misael, um importante ministro, que no passado foi amante dessa prostituta e, ao decorrer da peça, é revelado como o assassino dela.

Montada pela primeira vez em 1954, após ter sido embargada em 1948 pela censura da época, *Senhora dos Afogados* é um texto mais sanguinário e macabro de Rodrigues — uma distinção, levando em consideração o banho constante de sangue nas peças do autor, realmente notável. Como o próprio Rodrigues afirma, o seu texto foi baseado na tragédia moderna *Mourning Becomes Electra* do americano Eugene O’Neil — que, por sua vez, é uma reconstrução do mito da família Atreu, conforme relatado pelo dramaturgo grego Ésquilo em sua *Oresteia* (1991). Como se sabe, a trilogia clássica narra a história de Agamemnon, guerreiro que retorna da batalha em Tróia, apenas para ser assassinado pela esposa e seu amante, Clitemnestra e Egisto (eventos que ocorrem em *Agamemnon*, primeira parte da tragédia); em *Coéforas* (1991), segunda parte da trilogia, os filhos do guerreiro, Electra e Orestes, se vingam pela morte do pai e assassinam a própria mãe; na terceira parte, *Euménides* (1991), Orestes é confrontado pela culpa de seu matricídio e enfrenta o tribunal de Atena — sendo, finalmente, absolvido. Alguns críticos tendem a superdimensionar o peso da influência de O’Neil (e da mitologia antiga) na tragédia rodriguiana, mas, na verdade, o autor brasileiro trabalhou — como em outras peças — com a constelação da mitologia antiga, mas sem nunca buscar um tipo de fidelidade restrita. Por essa razão, não daremos demasiada atenção a esses paralelos — algo que, de toda forma, se esquivaria dos propósitos deste artigo.

A família Drummond é formada por quatro membros: o casal Misael e Eduarda (Agamemnon e Clitemnestra), e os filhos Moema e Paulo (Electra e Orestes). Outras duas filhas do casal, Dora e Clarinha, morreram afogadas, antes do início do drama, no mar que fica ao lado da casa da família; junto com a família também mora a Avó, sem nome, uma idosa mentalmente adoecida. Além desses, há também o Noivo de Moema, que posteriormente seduzirá D. Eduarda, e que pode ser identificado como uma revisão de Egisto. De modo que há, evidentemente, um primeiro paralelo numérico entre a família Drummond e o clã Atreu. Além disso, no começo da ação, Misael está retornando de uma longa viagem, exatamente como Agamemnon. No entanto, Misael não será morto pela esposa, pelo contrário. Portanto, o crime inicial que sustenta toda a ação da tragédia clássica não acontece em *Senhora*. O paralelo mais importante (que une Ésquilo, O’Neil e Rodrigues) é Electra. A personagem grega ficou conhecida pela sua fidelidade (alguns diriam, sinistra) com o próprio pai. Na tragédia antiga, Electra permanece em um luto absoluto (em certas versões do mito, raspa a própria cabeça) após a morte do pai e é quem incita o irmão a cometer o matricídio. O complexo de Electra, popularmente conhecido, é um termo da psicanálise que designa o desejo da filha em eliminar a mãe

para ficar com o pai. Moema tem um paralelo mais fidedigno com o mito antigo. Durante a peça, o seu desejo pelo pai (e por suplantá-la mãe) vai se tornando cada vez mais febril.

Essa é a primeira das gradações do trágico na obra rodriguiana. Há um interesse manifesto em estabelecer um paralelo não somente com uma obra da antiguidade, mas com a própria tradição clássica — ainda que Rodrigues invista em outras saídas para articular de seu enredo. Na superfície do argumento inicial, o autor busca na base imagética da mitologia trágica. Por essa razão, *Senhora dos Afogados* pertence à categoria mítica, conforme demarcada por Magaldi (1992). Além disso, o autor também insere alguns elementos convencionais da tragédia antiga — ainda que sem conservar os mesmos efeitos — em sua obra. Como a escritora Ângela Leite Lopes afirma, o teatro rodriguiano investe em “histórias absolutamente originais onde encontramos, no entanto, clichês da tragédia” (Lopes, 2007, p, 223). Esses clichês são os temas já supracitados (assassinatos, vinganças, incestos) que também são comuns no teatro clássico; aliás, Terry Eagleton afirma que o incesto é o tema favorito das tragédias (2020, p, 36). No caso de Rodrigues, porém, essas temáticas são dilatadas numa proporção inesperada (há um verdadeiro carnaval incestuoso e uma carnificina em *Senhora*) e mesclados a outros elementos inicialmente estranhos à tragédia (a sátira, o patético, o folhetinesco). Lopes diz ainda que o autor age “por concentração, por exagero até. [...] O resultado é, entretanto, extremamente original” (Lopes, 2007, p, 224).

Há, por exemplo, a presença de dois coros em *Senhora dos Afogados*. O coro é um elemento recorrente e importante da tradição clássica — representando a opinião popular que é impactada e transformada ao decorrer da tragédia. Está virtualmente presente em praticamente todos os documentos conservados da tragédia grega. Em *Senhora*, o primeiro coro é formado pelos vizinhos da família Drummond; refletem as próprias opiniões da família, mas também revelam o que dizem sobre ela. É um recurso meramente estilístico. O segundo coro, por outro lado, bem mais importante, é formado pelas mulheres do Cais: ele surge em poucos momentos da narrativa, mas sempre com uma prece, manifestando um luto pela morte da prostituta. É nesse segundo coro que está presente a alma da tragédia rodriguiana.

Antes de adentrarmos no lamento das mulheres do Cais, é importante observar que a estrutura da tragédia rodriguiana está alicerçada numa base simbólica (em grande medida, bíblica) singularmente coesa, mas nem sempre bem compreendida. Um dos primeiros elementos a ser introduzido na peça é o mar. A rubrica inicial diz que “há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummonds” (Rodrigues, 2017, p, 779). Como dizíamos, outras duas filhas de Misael morreram afogadas nesse mar. Em determinado momento, a Avó diz que “minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... Sempre ele.” (Rodrigues, 2017, p, 779). E então, a seguinte diálogo revelador acontece:

AVÓ — Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. [num sopro de voz]. Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. [recua diante do mar implacável]. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! [violenta, acusadora]. Foi o mar que chamou Clarinha, [meiga, sem transição] chamou, chamou... [possessão, de novo, e para os vizinhos que recuam]. Tirem esse mar daí, depressa! [estendendo as mãos para os vizinhos]. Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!
VIZINHOS [em conjunto] — Primeiro Dora, depois Clarinha!
VIZINHO [solista, para um e outro] — Já duas afogadas na família!
AVÓ — Depois das mulheres, será a vez dos homens...
VIZINHO [solista] — Acredito!

AVÓ — E depois de não existir mais a família — a casa! [olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto]. Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos! (Rodrigues, 2017, p, 783)

Imageticamente, por meio das didascálicas, o autor constrói uma atmosfera em que a casa da família Drummond parece uma instância isolada, cercada somente pelo mar implacável e pelas luzes e sombras do farol cujo reflexo brilha dentro da residência. O mar é o elemento absoluto, misterioso, incontornável — e maligno. Na tradição bíblica, o mar é considerado como um domínio de hostilidade de Deus.⁵ O crítico Northrop Frye afirma que, na estrutura das imagens demoníacas,⁶ as águas apresentam o vulto de “água da morte, com frequência identificada com o sangue derramado” e acima de tudo ao “mar não preso, salgado, não receptivo que absorve todos os rios desse mundo, mas desaparece no apocalipse em favor da água potável” (Frye, 2006, p, 282). O mar é, segundo o crítico canadense, o “caos e o abismo” (Frye, 2004, p, 180). Dentro do texto bíblico, o profeta Ezequiel afirma contra a cidade de Tiro, que será coberta por “águas abundantes” (Ezequiel 26: 19).⁷ O profeta Isaías afirma que o mar é um útero de morte, em que toda forma de vida é reduzida à inexistência (Isaías 23). Seres fantásticos e terríveis — como o Leviatã — habitam nas profundezas do mar (Jó 39). Na narrativa bíblico marítima de Jonas, o profeta homônimo tenta fugir da presença de Deus para junto ao mar — e acaba sendo engolido por um enorme peixe. No *Livro do Apocalipse*, o vidente afirma que, no cosmos reconstruído e renovado por Deus, o “mar já não existe” (Apocalipse 21: 1).

A família Drummond habita numa casa que vive cercada por um mar que, como o próprio começo da peça afirma, tem uma personalidade: um mar sádico, e sedento para aniquilar toda a família. O mar é uma divindade opressiva, irracional, irredutível. O mar é o próprio domínio da morte, para a família Drummond: sempre presente, sempre vigilante, nunca disposto a retroceder. Misael fica chocado quando descobre que as duas filhas morreram afogadas — “e no mar!” (Rodrigues, 2017, p, 804). Na primeira rubrica, é também exposto que a família habita numa casa rodeada de pinturas a óleo dos antepassados. Ao longo da peça, numa movimentação claramente expressionista, os tamanhos desses quadros crescem. A família Drummond é conhecida pela sua austeridade e respeito irrestrito à tradição. As mulheres da família são conhecidas pelo seu recato opressivo e febril e completa indiferença sexual — a única exceção, como ainda observaremos, é a matriarca que fugirá com o noivo da filha. De toda forma, como a própria Avó afirma, as mulheres da família têm “vergonha do próprio parto, acham o parto uma coisa imoral — imoralíssima...” (Rodrigues, 2017, p, 780). É preciso ressaltar que, de fato, o parto estabelece um nível de intimidade entre dois corpos

⁵ No verbete MAR dentro do *Dicionário de Símbolos* (2019) de Jean Chevalier (2009, p, 593). De acordo com Chevalier, os escritores judeus enfatizam a selvageria e o aspecto humanamente incontrolável do mar como uma criação divina, que por sua vez revela a fúria divina. Na peça rodriguiana, o mar tanto castiga quanto vigia incansavelmente a família Drummond, mostrando que a família está debaixo da ira divina.

⁶ Frye secciona as imagens bíblicas entre demoníacas (um universo de pesadelo) e apocalípticas (o mundo idealizado). O mar pertence à primeira categoria; o rio, à segunda.

⁷ As referências bíblicas deste trabalho foram retiradas da *Bíblia de Jerusalém* (2002).

correlato somente ao próprio ato sexual e que é também a consumação final — com a criação de vida — do coito.

Se o mar, na tradição bíblica, é esse domínio de morte e aniquilação, então nada mais natural do que essa ligação da família Drummond com ele. A tragédia rodriguiana está mostrando que quando a tradição, o rigor moral, a autopreservação se tornam obsessões de uma família (ou de qualquer grupo social), o único destino possível é a própria aniquilação — porque esses elementos não geram vida, mas só são legítimos quando brotam da própria vida. Antes do final da peça, Moema revelará que lançou as próprias irmãs no mar movida por ciúme doentio pelo pai (Rodrigues, 2017, p. 889). Há uma ligação temática, portanto, e pertinente, entre o tema do incesto e o próprio mar: ambos não geram vida, mas apenas morte; ambos apenas recebem, mas não devolvem; uma família incestuosa torna-se uma facção fechada e pernicioso, incapaz de aceitar o outro ou solidarizar-se com o outro. Por isso, a família Drummond vive sitiada pelo mar. Nesse sentido, o destino de uma família assim é apenas uma entrega às entranhas do mar.

Moema odeia a própria vida. O seu ódio é manifesto em sua rejeição às próprias mãos. As mãos formam outro símbolo importante que alicerça alguns dos princípios da tragédia rodriguiana. Na tradição bíblica e cristã, as mãos representam tanto justiça quanto misericórdia. A mão esquerda de Deus é responsável pela justiça e poder, enquanto a direita pela misericórdia e dádivas. As mãos divinas abençoam, mas também castigam e destroem;⁸ as mãos humanas simbolizam atividade, trabalho, criação. Curiosamente, as mãos de Jesus são perfuradas na crucificação, talvez representando a fragilidade do poder divino naquela circunstância. De toda forma, as mãos estão ligadas à vida — as mãos ajudam, afagam, protegem, acariciam, são veículos de amor; porém, também cometem crimes e atrocidades, pecam. As mãos também simbolizam o pecado. Elas condensam o paradoxo da existência humana.

As mãos são de importância singular em *Senhora dos Afogados*. Na primeira rubrica, é revelado que Moema e sua mãe têm mãos idênticas — mãos delicadas e femininas, a despeito da aparência austera de ambas. Moema diz que o seu Noivo quase não olha para o seu rosto, nem a beija na boca, mas apenas as mãos (Rodrigues, 2017, p. 792). Em outro momento, diz a personagem: “Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... [estende as mãos e olha-as com profundo rancor; brusca, violenta]. São elas que me ligam à minha mãe...” (Rodrigues, 2017, p. 798). É revelado que Misael limpou o sangue das mãos numa toalha branca após matar a prostituta (Rodrigues, 2017, p. 795). Num dos momentos de claridade terrível, Moema diz: “A toda hora, em toda parte, um homem mata outro homem... Depois, enxuga as mãos de sangue numa toalha...” (Rodrigues, 2017, p. 847). E já nas páginas finais da peça, em um diálogo em que Moema incita Misael a assassinar a própria mãe:

MOEMA [para si mesma] — As mãos... [Espanto de Moema que tem uma ideia e se agarra a ela, desesperadamente.]

MOEMA [fora de si] — E por que não a castigas nas mãos? [num crescendo]. As mãos são mais culpadas no amor. Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo...

MISAEEL [fora de si] — As mãos!

⁸ Novamente, agradecemos ao verbete MÃO (2019, p. 591) presente no *Dicionário de Símbolos* (2019) de Chevalier, por algumas das definições que trazemos aqui.

[Misael abandona a cena como um possesso. Moema concentra-se. Cobre o rosto com uma das mãos.]. (Rodrigues, 2017, p, 855)

As mãos pecam: amam, tocam, acariciam, abraçam, afagam. As mesmas mãos que cometem crimes — que lançam as irmãs ao mar, ou matam uma prostituta — também amam e seduzem. O ódio de Moema às mãos é ódio contra a própria vida. A filha odeia as mãos porque lembram da própria mãe — a mãe que ela considera fraca, que não é uma legítima Drummond. Odeia as mãos porque afirmam a sua própria condição de mulher — despertam desejos em outros homens, e são veículos para concretização do desejo sexual. Odeia as mãos porque são um lembrete constante da própria humanidade — e de todas as suas fragilidades e contingências; humanidade que Moema despreza e rejeita. Moema deseja uma espécie de desencarnação, uma vida desprovida de desejo, de pulsação, de vontade. Por isso, é uma homicida. No entanto, ela simplesmente não consegue. Enquanto existirem suas mãos, ainda existe humanidade (e, portanto, fraqueza) na carne dela.

Mencionamos anteriormente que a tragédia de *Senhora dos Afogados* não é exatamente a da família Drummond, mas a da mulher assassinada, um ponto que precisa ser bem amarrado. Dois personagens não têm nomes na peça: o Noivo de Moema e a Mãe do Noivo. É revelado posteriormente que a prostituta assassinada é a Mãe do Noivo. Moema estava comprometida do próprio irmão sem conhecimento, pois o Noivo é filho bastardo de Misael, que retorna ao lar para vingar o assassinato da mãe. A vingança consiste em seduzir a filha e, posteriormente, a esposa de Misael. Após seduzir Dona Eduarda, os dois fogem juntos para o café do cais — um bordel onde servem várias prostitutas. Quando Paulo descobre que a mãe fugiu com outro homem, ele mata o Noivo. Posteriormente, Dona Eduarda é assassinada — tendo as mãos cortadas — pelo próprio marido. Ainda assim, apesar de toda essa carnificina, uma única morte segue sendo lamentada: a morte da prostituta, a Mãe do Noivo.

O banho de sangue que acontece na família Drummond — ao final, somente Moema permanece viva — acontece por conta desse crime primeiro. Em sua primeira cena, Misael revela, ecoando a cena do banquete de *Macbeth* (2015),⁹ que uma convidada apareceu para ele, uma pessoa que havia morrido há muito tempo — e essa mulher traz com ela um cheiro de mar (2017, p, 806). É o fantasma da mulher assassinada apontando o dedo para seu algoz,¹⁰ Pouco depois, o Noivo revela que tem várias tatuagens no corpo — mas somente com um nome, o nome de sua mãe (2017, p, 842). É o assassinato da prostituta — o sangue dela — que clama por justiça. E por conta dele, todas as carnificinas ocorrem na família Drummond.

No entanto, o choro só é permitido à prostituta. Ninguém lamenta pelas mortes de Dora e Clarinha. D. Eduarda afirma que a filha morreu, mas ela não chorou ainda, mas Moema replica: “Nossa família chora pouquíssimo” (Rodrigues, 2017, p, 786). O mar consome a família Drummond e não há lágrimas, velório, lamento para eles. Por outro lado, todos os anos as mulheres do Cais saem em procissão lamentando pela morte da mãe do Noivo. A reza

⁹ Na tragédia shakespeariana, o fantasma de Banquo aparece ao tirano e seu assassino Macbeth no meio de um banquete; Misael narra cena similar — que uma mulher (a mesma que ele havia matado) apareceu para ele no meio de um jantar em sua homenagem. Em ambos os casos, o fantasma do morto surge não somente reivindicando justiça, mas também preconizando catástrofes violentas que cairiam contra os seus homicidas.

¹⁰ Como a autora Carla Souto afirma, “A prostituta perpetua-se eternamente no coração de Misael através da morte.” (2001, p, 115).

delas é uma espécie de canção fúnebre, que acompanha todo o desenlace da dissolução da família Drummond:

MOEMA [com súbito terror] — Eu não sabia que tinha nesta data, há 19 anos... Não sabia...

PAULO — Não estão ouvindo esse barulho...

MOEMA — Não!

PAULO [fora de si] — ...essas vozes? Esses gemidos? São as mulheres do cais. Choram e rezam pela que mataram há 19 anos... Ouves agora? [Há, realmente, um vozerio, um coro fúnebre, que começa baixinho e vai, aos poucos, crescendo, até encher o palco.]

D. EDUARDA [tapando os ouvidos] — Parem com isso! Pelo amor de Deus, parem com isso! [Então o rumor vai declinando, até ficar como um fundo sonoro quase doce.]

PAULO [rindo e soluçando] — Hoje as mulheres do cais não recebem... Ficam olhando para cá, apontando nesta direção, como se aqui, nesta casa, vivesse o assassino... Vocês compreendem por que eu não posso rezar por minha irmã? (Rodrigues, 2017 p, 796)

Em outro momento, a elegia pela falecida é plenamente articulada:

MOEMA [voz velada] — Vamos rezar pelo eterno descanso de sua alma... Para que ela fique onde está... [mais forte] Para que ela nos dê sossego!...

NOIVO — De joelhos!

VIZINHO — Todos de joelhos!

[Ouve-se então, o coro das mulheres, primeiro muito tênue, depois bastante nítido e em crescendo. As mulheres aparecem.]

MULHER — Mulheres do cais...

MULHER — Te pedimos, Senhor...

MULHER — Mulheres do cais...

MULHER — Da vida...

MULHER — Mulheres da vida...

[Moema grita, enquanto todos os outros, inclusive o noivo, se ajoelham.]

MOEMA — Por que “mulheres da vida”? Quem falou em “mulheres da vida”?

[Ninguém responde.]

MOEMA [alteia a voz] — Vamos... Creio em Deus Todo Poderoso... Repitam... Creio em Deus...

VIZINHOS [alto] — Te imploramos, Senhor, piedade para a que morreu.

VIZINHO [solista] — Piedade.

VIZINHOS — Recebei em vosso céu, Senhor, em vosso céu, a alma da pecadora.

MOEMA [possessa] — Clarinha não era pecadora... Morreu sem culpa... E era virgem...

VIZINHO [baixo] — Fazei secar o sangue derramado...

VIZINHO [alto, de punhos erguidos para Moema] — Mas recebei a alma da meretriz!

MOEMA [frenética] — Não é por Clarinha, ninguém está rezando por Clarinha... Minha irmã não era meretriz... Era uma menina. [agarra-se ao noivo] Tu que és meu noivo... Eu te peço, a ti, que vais ser meu esposo... Pede, não por essa mulher que morreu, reza por minha irmã... Pede que ela não volte: que não entre mais nesta casa...

NOIVO — Recebei, Senhor...

VIZINHO — ...sangue derramado...

[Vai recuando.]
MOEMA — Não!
NOIVO [gritando] — Recebei a mulher da vida...
MOEMA [alucinada] — Não!
[Todos se calam; Moema está no princípio da escada. É evidente o seu terror.]
(Rodrigues, 2017, p. 829)

Moema quer uma homenagem para sua irmã — a mesma irmã que ela assassinou afogada. No entanto, a única oração possível é pela alma da mulher da vida. Se a tragédia é uma maneira de fazer o luto, de tornar o sofrimento inteligível, então *Senhora dos Afogados* é uma tragédia da prostituta assassinada: é a sua morte que é lamentada durante toda a peça, que clama por justiça, e todos os eventos subsequentes estão implicados nesse crime. Na data de memorial à morte da prostitua, além do lamento, as mulheres do Cais também não se deitam com nenhum homem — é um dia sagrado para elas, litúrgico, de jejum e contrição. Há lamento pela mãe do Noivo, porque ela é uma “alma cansada, tão cansada quanto uma estrela ao amanhecer” (2017, p. 876). Ela está cansada em sua busca por justiça. Há lamento porque ela é “uma alma pecadora” (2017, p. 876). A família Drummond, em sua sede doentia por uma santidade desencarnada, transformaram-se em criaturas obscenas, moralmente atrofiadas, decadentes, obcecadas com a morte e homicidas. Em contrapartida, a Mãe do Noivo, por ter sido integralmente pecadora, por ter vivido plenamente, mesmo com seus muitos pecados, encontra uma misericórdia possível.

Em certo momento, o Noivo conta que existe um lugar idílico para as prostitutas que morrem. Uma ilha em que as prostitutas descansam, cercada de água por todos lados; a mãe dele não aceitaria outra forma de eternidade (Rodrigues, 2017, p. 837). Nessa ilha, as luas são maiores, e as estrelas se refugiam como barcos. E até o mar é redimido — às vezes louro, verde, azul (Rodrigues, 2017, p. 828). É claramente a imagem do jardim paradisíaco cristão sendo reconstruído — um local idealizado de descanso e deleite eterno; no entanto, somente as prostitutas, somente os pecadores, somente aqueles que viveram plenamente, podem entrar neste jardim. Rodrigues, conforme estamos observando, toma elementos estilísticos e imagéticos da tradição cristã deslocando-os em outras perspectivas — às vezes profanas, quase blasfemas, mas nunca irrefletidas ou gratuitamente ofensivas. Em sua teologia pessoal, Rodrigues está afirmando que somente aqueles que vivem e pecam podem alcançar misericórdia — numa interpretação inusitada, mas não de todo descabida, das palavras de Jesus (Marcos 2:17). O sangue da prostituta é similar ao sangue de Cristo — ao mesmo tempo que representa dissolução e justiça para os algozes, é purificador para os que lamentam a sua morte (como as mulheres do Cais). E o paraíso não é um lugar desencarnado, austero, asséptico, mas um lugar saturado de vida, em que aqueles que viveram e sofreram encontram plenitude. A tragédia da prostituta não é, de modo algum, absoluta. É uma tragédia carregada de esperança na posteridade, de grito de justiça, de solidariedade. É uma morte carregada de sentido. É justamente na tragédia da Mãe do Noivo que o autor aproxima de maneira irreverente esses dois polos aparentemente irreconciliáveis — o trágico e o *mythos* cristão.

Para a família Drummond, a tragédia é, de fato, absoluta. Steiner possivelmente teria apreciado o destino terrível de uma família que começa exilada num reino de sombras e luto e termina diluída na própria escuridão. Não há descanso para eles. A ilha, para eles, é inalcançável, impossível. Eles estão destinados a serem engolidos pelo mar tenebroso — e o mar não devolverá seus corpos. Estão destinados à aniquilação. Ao termino da peça, a família inteira

é desintegrada — Misael morre infartado após ter assassinado D. Eduarda, Paulo suicida-se ao mar, afogado, após a morte da mãe, a Avó morre de fome, esquecida pela neta. Ao fim, resta somente Moema solitária, rancorosa, na velha casa em decomposição, convivendo com as próprias mãos. O seu destino, no entanto, não é inesperado. Como a mesma reconhece:

MOEMA — Sei que vou passar todas as noites em claro; e vou queimar meus olhos em febre... Sei que hei de morrer em claro; mesmo depois da morte terei insônia. Rezo, para que Clarinha não venha, para que não volte... Que não apareça no meu quarto; nem na escada; nem no corredor... [fora de si]. Penso que uma noite poderão entrar no quarto as duas... [veemente]. Mas que importa esse medo? (Rodrigues, 2017, p. 851)

A insônia mesmo após a morte — o pesadelo inextinguível — é o destino de uma família alicerçada na tragédia de sufocar a própria vida.

3 Considerações finais

Nelson Rodrigues é um autor multifacetado, complexo e profícuo. *Senhora dos Afogados*, assim como as outras peças míticas do autor, pertence a uma das fases mais criativas do autor — quando Rodrigues investiu em um engajamento com a tradição por meio de obras estilisticamente inovadoras. Este artigo, portanto, não deve ser visto como um esforço para esgotar um tema tão rico e cheio de entradas no teatro rodriguiano — a relação entre tragédia e cristianismo; antes, é um esforço inicial, introdutório, que pretende abrir novas possibilidades interpretativas.

A tese principal do livro de Rowan Williams é que a tragédia é uma experiência solidária — os espectadores da tragédia participam do sofrimento encenado no palco, tanto emocionalmente quanto imaginativamente, refletindo, inclusive, naquilo que poderia ser diferente. Se a catarse, no sentido aristotélico, é um expurgo coletivo por meio da tragédia com uma demarcada função social, a solidariedade é o elo coletivo profundo que se estabelece na encenação trágica — com implicações políticas e sociais também. É uma forma de liturgia, dada a participação solene de todos os envolvidos. Obviamente, há muitas reflexões a ser extraídas do pertinente livro de Williams — e da relação deste com outras obras de teoria literária do trágico. De toda forma, neste artigo, objetivamos demonstrar que *Senhora dos Afogados* busca formar nos espectadores o mesmo tipo de ligação solidária na tragédia; o lamento das mulheres do Cais deve ser o mesmo do público da peça, uma forma de elegia pela prostituta assassinada. A família Drummond é dissolvida justamente porque eles são incapazes de qualquer forma de solidariedade genuína — são solidários somente no homicídio. As dinâmicas que Williams apresenta em seu livro estão plenamente expostas na obra rodriguiana.

E por meio de uma base imagética cristã que essa solidariedade se torna inteligível. A análise que fizemos desses elementos em conformidade com a tradição bíblica e cristã — o mar, as mãos, o lamento das mulheres — buscou demonstrar que Rodrigues não toma aspectos do cristianismo de forma ingênua ou irrefletida, ou como mero arroubo estilístico, mas que sua peça está alicerçada na mesma base simbólica sólida da religião cristã — ainda que o autor seja irreverente e um tanto profano no tratamento desta. E essa base fundamenta uma

obra que, no fundo, apresenta uma mensagem distintamente teológica. O elo solidário entre as mulheres de boa vontade do Cais, que anualmente se juntam em oração, com uma singela elegia trágica, pela mulher da vida brutalmente assassinada, é sustentado por uma delicada — porém irreduzível — esperança: de que a alma cansada que clama por justiça um dia será acolhida em um utópico paraíso de descanso, deleite e consolação.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Xavier Pinheiro. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue: tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2.ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 1.ª edição. São Paulo: Paulus – Editora, 2002.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e colaboração de André Barbaut. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa. 33ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2019.

EAGLETON, Terry. *Tragedy*. Londres: Yale University Press, 2020.

ÉSQUILO. *Oresteia*: Agamémnon, Coéforas, Eumênides. Tradução, introdução e notas de Mario da Gama Cury. 8ª edição. São Paulo: Editora Zahar, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Editora É Realizações, 2006.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues*: Trágico, Então Moderno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: Dramaturgia e Encenações. 2ª edição: revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick, ou A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2019.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo Nelson Rodrigues*: peças psicológicas e míticas. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução e apresentação de Barbara Heliodora. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução de Denise Bottmann. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUTO, Carla. *Nelson “Trágico” Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Vida, 2001.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEINER, George. Trágico Absoluto. In: *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Tradução e introdução de Mario da Gama Cury. 15ª edição. São Paulo: Editora Zahar, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Londres: Penguin Random House — Hogarth Press, 1992.

WILLIAMS, Rowan. *The Tragic Imagination: The Literary Agenda*. Universidade de Oxford: Oxford University Press, 2016.

Pedro Nava e as genealogias da memória

Pedro Nava and the Genealogies of Memory

Maria Alice Ribeiro Gabriel
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Uberlândia | MG | BR
rgabrielh935@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-0256-1306>

Resumo: O foco deste artigo é o tema da genealogia na obra do médico e memorialista brasileiro Pedro Nava. Averiguando contextos e situações em que a genealogia pode ser utilizada, o autor discute o tema em passagens (auto)biográficas e digressivas das *Memórias*. O propósito deste estudo é examinar o modo como Pedro Nava conecta conhecimento genealógico, herança cultural, história familiar, ancestralidade genética e identidade social a fim de reconstituir o passado. O objetivo é analisar excertos das *Memórias*, de acordo com reflexões de Erik Erikson (1963, 1975, 1980), Paul John Eakin (2008, 2020) e Paul Ricoeur (1985, 2004), entre outros autores.

Palavras-chave: Pedro Nava; *Memórias*; Genealogia.

Abstract: This article focuses on the genealogy theme in the work of the Brazilian doctor and memoirist Pedro Nava. Scrutinizing contexts and situations in which genealogy might be undertaken, the writer discusses the theme in (auto)biographical and digressive passages of his *Memoirs*. This study aims to examine how Pedro Nava links genealogical knowledge to cultural heritage, family history, genetic ancestry or social identity to reconstitute the past. The objective is to analyze excerpts of the *Memoirs*, according to reflections of Erik Erikson (1963, 1975, 1980), Paul John Eakin (2008, 2020) and Paul Ricoeur (1985, 2004), among others.

Keywords: Pedro Nava; *Memoirs*; Genealogy.



Introdução

A expansão do conhecimento nos campos da Genética e da Neurociência promoveu o desenvolvimento de tecnologias de acesso a informações de arquivos e de bases de dados que permitiram a diferentes áreas, como Direito, Geografia, História Social e Medicina, analisar questões sobre ancestralidade e história familiar, individual ou coletiva, avanços estendidos ao estudo de bases neurofisiológicas que conectam emoção e memória. Tais pesquisas afetariam ainda os Estudos Literários. Em “Madeleines and Neuromodernism: Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust” (1998), Kirsten Sheperd-Barr e Gordon M. Shepherd analisaram o mecanismo neurológico que vincula memória associativa e paladar na obra *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), e a dimensão estética outorgada por Proust a tal experiência.

As teorias do neurocientista Antônio Damásio (sobre as bases neurais que relacionam consciência, memória e emoção à constituição do “eu autobiográfico”, e sobre os mecanismos e as regiões cerebrais envolvidos na construção da narrativa autobiográfica) têm sido referidas em trabalhos das Ciências Biológicas, Linguística e Letras aplicados ao estudo da chamada “memória autobiográfica”, conectando áreas das ciências antes praticamente incomunicáveis.

O neurocientista Howard Eichenbaum (2002, p. 381) expôs a existência de um continuum de sistemas intercomunicantes que, unindo memória e cognição, partilham informações para gerir nosso “sentido de autobiografia” (as memórias das experiências de um período). História, identidade, memória e tempo, temas aprofundados por Paul Ricoeur (1985, 2004) e Paul John Eakin (2008, 2020), são cotejados nas *Memórias* de Pedro Nava, reunindo observações sobre o papel da memória no processo composicional da escrita (auto)biográfica.

Sob enfoque analítico e descritivo, este estudo centra-se no tema da genealogia, com o objetivo de examinar referências e teorizações de Pedro Nava sobre o assunto. A seção inicial reúne perfis biográficos de “linhagistas” citados nas *Memórias*; a seguinte, reflexões do autor.

1 O “gosto pelas árvores de costado” e os “arquivistas da família”

Em *Balão Cativo* existe uma passagem autobiográfica sobre o fascínio de Pedro Nava por genealogia, e que remonta a dezembro de 1913, quando Joaquim José Nogueira Jaguaribe, avô materno do memorialista, mudou-se de Juiz de Fora para Belo Horizonte, acompanhado da filha, D. Diva Mariana Jaguaribe Nava, viúva e mãe de cinco filhos. Nos primeiros dias da mudança, antes de adquirir endereço próprio, o grupo hospedou-se na casa de Júlio César da Cunha Pinto Coelho, no bairro Floresta, à esquina das ruas Jacuí e Pouso Alegre, onde Pedro Nava, à época com dez anos de idade, conheceria, de maneira especial, dados genealógicos da “família Pinto Coelho de Minas Gerais”, por meio de D. Joana Carolina Pinto Coelho Júnior:

Era *tia*¹ Joaninha entrando com a batida de suas muletas. Nada não, senhora! Tava só olhando as pinturas. Pois então sente aqui [...] e venha aprender quem

¹ Nas *Memórias*, para referir “o médico cearense Dr. José Pedro da Silva Nava e a mineira D. Diva Mariana Jaguaribe Nava”, Pedro Nava convencionou grafar “Pai” e “Mãe” com inicial maiúscula, e “tia”, em itálico, distingue “*tia* Joaninha”, assim como o casal Ennes de Souza, entre muitos tios e tias de uma família numerosa.

são. Mostrou três telas a óleo. Duas tinham fundo cor de tijolo onde realçavam, na primeira, um velho de vasto topete, barbas fluviais, uma expressão triste e severa nos olhos verdes; na segunda, uma velha de ar gorducho, resignado e insignificante. O quadro do meio representava uma linda moça com o mesmo penteado, as roupas e a expressão da senhora pintada por Renoir em *La Grande Loge*. Começou por ele, agradada. Esta sou eu, como eu era... Aquele, meu pai, Modesto José Pinto Coelho da Cunha. Aquela, minha mãe, Joana Carolina Pereira da Silva Pinto Coelho da Cunha, irmã de sua bisavó Mariana. É por isto que eu sou como tia de vocês, como irmã de sua avó, da Regina, do Júlio. Para distinguir de minha mãe é que eu assino Joana Carolina Pinto Coelho Júnior. E assinava mesmo, desse jeito esquisito. Mostrou depois o *daguerre* de D. Mariana que acabou nas minhas mãos. Outros *daguerres*, o de sua avó Dona Lourença e o da irmã desta, a Baronesa de São Mateus. Um *fusain* representava o Luís da Cunha vestido de Alfredo de Musset, barbas de hippie, penteado de corte à inglesa, braço dado com a mulher e vítima. [...] Percebendo meu interesse e instalada no seu assunto predileto, tia Joaninha ministrou-me a ducha genealógica até a hora do jantar. (Nava, 1977, p. 89–90).

Em “Belorizonte Belo”, capítulo II de *Galo-das-Trevas*, que relata os últimos dias de vida de D. Joana Carolina, falecida em 30 de julho de 1929, Pedro Nava (1981a, p. 350) escreveu: “Memória de anjo, sabia toda a crônica familiar, era linhagista reputada”. A história de “tia Joaninha” tem início em *Baú de Ossos*, integrando as biografias dos Pinto Coelho e as reminiscências de Pedro Nava (1974, p. 165): “Depois de sua morte [de Júlio Pinto, em março de 1916], a tia Joaninha me ofereceu três lembranças de minha bisavó”. Com base na ideia de continuidade das tradições mantidas por um grupo, Pedro Nava (1974, p. 17) parece incluir-se, desde menino, entre os familiares dispostos a reconstituir a trama dos laços de parentesco e a história dos antepassados, trama e história que, embora possam ser respaldadas por registros íntimos e oficiais, envolvem relatos e recordações transmitidos apenas por meio da oralidade: “A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos [...] e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar.” Para o antropólogo e cientista social Robin Fox (1967, p. 13), a história do cotidiano evidencia as relações de família; a genealogia, as relações de prestígio social. Relações de ancestralidade e parentesco são validadas em sociedades antigas e modernas, estruturando, como pivôs, atos e sentimentos de lealdade, compromissos de ordem vária e, notavelmente, a história da família.

Relatos escritos e orais podem aludir à genealogia para reconstituir a história familiar. Esta passagem de *Galo-das-Trevas* ilustra etapas do processo de formação de arquivos (coleta de dados e de relatos, entrevistas, operações eletivas e de censura dos conteúdos selecionados para arquivamento). Após essas etapas, o próprio arquivista pode transcrever o que recolheu:

A prima Zoleta² aumentando a família e com filhas cada dia mais bonitas...

— Falánisso, se você souber, me dá a idade das filhas da Risoleta...

O Antonico³ pegou uma ruma de cadernos capa de oleado preto, dos grossos e à medida que o Egon lhe fornecia os dados ele ia assentando num. O que tinha páginas com letras do alfabeto.

² Risoleta Regina Pinto Coelho Jaguaribe (1890–1982), filha de Joaquim Nogueira Jaguaribe e D. Maria Luísa da Cunha Pinto Coelho Jaguaribe. Risoleta (Dedeta) era a irmã mais nova de D. Diva Mariana, mãe de Pedro Nava.

³ Antônio Carlos Horta (1866–1835) era filho de Francisco Alves da Cunha Horta e D. Regina Virgilina Pinto Coelho, irmã de D. Maria Luísa, avó materna de Pedro Nava.

— Pelo que vejo o Primo Antonico também gosta de histórias da família, hem? A prima Joaninha fica em boa companhia. O Pedro Nava e eu também somos atreitados a genealogias.

— Ah! é? então olhaqui estes cadernos. Tudo, tudo, casos de nossa gente que eu andei colhendo a vida inteira. Sacarrolhando dos parentes. Eta! gente mais embutida... Medo de contar até fita de cinema...

E os casos vieram. Os bons e os menos confessáveis — dos que — dizia o Antonico, não tomo nota, mas guardo de cabeça. Se fosse escrever tudo acho que esses cadernos pegavam fogo. (Nava, 1981a, p. 260).

A transcrição do conteúdo de arquivos em anais, autobiografias, biografias, crônicas, ficções, memórias, escritos de ordem científica e registros audiovisuais submete os elementos arquivados a novas operações de análise, seleção, ordenação e, sobretudo, de interpretação. No comentário de Antônio Horta: “Se fosse escrever tudo acho que esses cadernos pegavam fogo”, reside uma questão peculiar ao destino de escritos íntimos e dos mais variados itens passíveis de conservação em acervos pessoais e familiares, questão atinente a relacionamentos e valores cultivados por um grupo, em família e na sociedade. Escritos de teor memorialístico (cadernos, cartas, diários, autobiografias, biografias e memoriais biográficos), cuja publicação foi sancionada pelo autor ou por familiares, estão sujeitos a repercussões de teor ético. Pedro Nava (1976, p. 277–278) relatou em *Chão de Ferro* a destruição de um “[...] velho livro de *Deve e Haver*, páginas cheias de colagens e da escrita inconfundível do pai de [sua] mãe. [...] Ela leu calada [...] o livro, atirou seus quartos no fogão. O fogo quase apagou com o entulho, depois tomou fôlego, força e levantou-se outra vez numa chama alta e clara”.

Nas *Memórias* há vários episódios sobre o tema da conservação do passado material e imaterial. Sob a perspectiva do memorialista, unindo as funções de (auto)biógrafo, cronista, e historiador, Pedro Nava (1974, p. 154) reitera o costume de fazer da genealogia e da história familiar um legado entre gerações. Ao observar que, de D. Lourença Maria de Abreu e Melo: “[...] transmitiram-se várias reminiscências [...] Quase que posso dizer que a conheci, de tal modo seus traços se envoltavam nos de sua neta Joana Carolina Pinto Coelho (*tia* Joaninha), que frequentei em Belo Horizonte, que vi morrer e que levei à cova”, ele se torna parte dessa tradição, por laços de afeto e de parentesco; pelo testemunho pessoal ou de outras pessoas. O estudo genealógico seria igualmente utilizado para aperfeiçoar retratos individuais e coletivos:

Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias. Entretanto, pode-se tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido usando como material esse riso de filha que repete o riso materno, essa entoação de voz que a neta recebeu da avó, a tradição que prolonga no tempo a conversa de bocas há muito abafadas por um punhado de terra [...] esse jeito de ser hereditário que vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos; o fascinante jogo da adivinhação dos traços destes pela manobra da exclusão. [...] Máscara comum que eles tiraram magicamente do Tempo. [...] Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. (Nava, 1974, p. 40–41).

Além do estudo genealógico, Pedro Nava (1974, p. 287) mencionou em *Bau de Ossos* um de seus principais expedientes para reconstituir retratos humanos e cenas do passado: “Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar”. Aprimorado em sua formação e exercício profissional, junto ao interesse por arte e anatomia, esse dom permitiu-

lhe ver o corpo humano com olhos de médico e de esteta ao mesmo tempo. Entrevistado por Lourenço Dantas Motta, Pedro Nava (1981b, p. 8) relacionou essa particularidade ao processo composicional das *Memórias*: “O meu processo é um processo clínico... A descrição dos tipos, por exemplo. Aprendi a olhar, a ver como médico. Temos de usar nossos sentidos de uma maneira absoluta, de tirar deles tudo o que podem render. Modéstia à parte, sei observar...”. Ancestralidade e descendência são tópicos analisados com enfoque comparativo, justapondo conhecimentos do médico e anatomista aos do historiador e cronista de costumes.

Recurso auxiliar na “recomposição de um grupo familiar desaparecido”, genealogias conjugam-se a outros modos similares de reconhecer parentesco e descendência, como a pesquisa de documentos variados; de escritos domésticos e íntimos (bilhetes, cadernos, cartas, diários, livros de “*Deve e Haver*”, notas esparsas e marginalias); de álbuns, daguerreótipos, fotografias, gravuras, miscelâneas, receitas de família⁴ e recortes de jornais; de registros históricos e de reminiscências, como indicam estes excertos de *Baú de Ossos* e *Balão Cativo*:

Do tataravô Francisco ficaram o nome, a nacionalidade e o ponto de partida para a hipótese genealógica. Do bisavô Fernando, o que se pode tirar da certidão de batismo de meu avô. [...] Já do avô Pedro da Silva Nava possuo retratos, cartas e as reminiscências que colhi de minha avó, de tios, tios-avós e de um seu caixeiro — José Dias Pereira, pai de conhecido médico do Rio de Janeiro, o Dr. Adolfo Herbster Pereira. (Nava, 1974, p. 20–21).

Quando o arquivo de Antônio Salles veio para minhas mãos lá descobri assentamentos de cuidados médicos dados a minha tia pelo dr. Lincoln de Araújo. Era terapêutica para esterilidade. Falhou. E digo-o com vergonhosa sensação de ciúme compensado — melhor para mim, melhor para o João. O almejado primo que não nasceu, acaso não desviaria de nós esse privilégio que foi o sentimento materno e paterno que ficamos devendo a esses queridos tios? (Nava, 1976, p. 77).

As *Memórias* recordam contextos sócio-históricos de usos da genealogia nos séculos XIX e XX, além de expor alternativas concebidas por Pedro Nava (1974, p. 40), como associar herança de base biológica e herança de base cultural, a primeira, unindo aspectos fenotípicos, clínicos, cognitivos e comportamentais, alude a “[...] esse jeito de ser hereditário que vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos”; a segunda resulta de experiências, interesses, saberes e talentos comuns a certos membros da família, a exemplo desta descrição de Amair, prima de Pedro Nava (1976, p. 164): “Conversava com graça, era a mais inteligente das irmãs e conhecia a genealogia de nossa família tão bem quanto a tia Joaquina. Prenda herdada da tataravó Dona Lourença e que ela passou intacta a sua linda filha Maria José Leer Arneitz”. Note-se que, por implicação, esse “jeito de ser hereditário” identifica Pedro Nava (1974, p. 26) à figura do avô paterno, “o negociante maranhense Pedro da Silva Nava”: “Se agradava pela simpatia e pela beleza varonil, encantava também pela alta e nobre inteligência. Era um conversador inimitável e um narrador prodigioso”, do mesmo modo, um “jeito de ser hereditário” pode identificar um grupo:

⁴ Em “As genealogias culinárias de Pedro Nava”, Edina Panichi (2018, p. 70–71) expôs como receitas culinárias são particularizadas por ingredientes, preparações, temperos e reminiscências da história familiar, citando uma carta pessoal em que: “[...] o autor nos repassa, com os fundamentos históricos da tradição mineira, a chave do esquema culinário de seus antepassados que atravessou gerações e permanece a serviço de seus descendentes”.

Tudo concorria para a cordialidade, a boa convivência e a palestra deleitável. A cortesia. O bom nível intelectual da família. Principalmente o temperamento Pamplona — susceptível, emotivo, fantasista, imaginosos e exaltado. [...] Falando dos Pamplona, já disse de seu temperamento sensível, vibrante, imaginoso. Outras características também os distinguiam: a invariável boa educação, a cortesia exemplar e a bondade imensa, infantil, absurda — tocando as raias da ingenuidade. Além disso, certa morbidez, certo gosto espanhol e escurialesco pela morte, pelo sepulcro, pelo cadáver e pelas lágrimas. (Nava, 1974, p. 45–49).

Aludindo à genealogia, Pedro Nava busca definir, em vários planos (alimentar, econômico, ideológico, intelectual, religioso, etc.), características dominantes de grupos e indivíduos. Em *Baú de Ossos*, referências a D. Lourença apresentam igualmente a matriarca, senhora de “minas e lavras”, como “linhagista reputada”. No caso de D. Lourença, nos planos da história familiar e social, genealogias serviam para ratificar alianças e privilégios de famílias convivendo ainda com valores do mundo ibérico pois, segundo Pedro Nava (1974, p. 163): “Os casamentos das filhas e dos filhos eram todos escolhidos por ela. Nada de pobretões. Nada de gentinha. Lé com lé, cré com cré. Assim foi organizando enlaces, fazendo alianças, somando fortunas, mantendo puro o sangue que ela considerava o mais limpo de Minas”. A passagem seguinte sugere usos que a sociedade de cada época faz da genealogia para recordar a própria história:

Além de receitas de cozinha, Dona Lourença colecionava notas sobre sua família que permitiram que ela ditasse ao Visconde de Nogueira da Gama, boa parte da *Genealogia de Famílias Mineiras*, publicação do século passado e transcrita com enorme acréscimo de erros pela Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano XII, 1907. [...] Esse gosto pelas árvores de costado, dela e de seu sobrinho, repontou em sua neta Dona Joana Carolina Pinto Coelho, em sua bisneta Dona Hortênsia Natalina Jaguaribe de Alencar, em mim, seu tataraneto, e eu a vejo dando outro broto na curiosidade de minha sobrinha Maria Beatriz Flores Nava. Somos os arquivistas da família. Só que esse conhecimento, que eu cultivo do ponto de vista da zootecnia e da fuga para o convívio dos mortos, resultava em orgulho e prosápia no entendimento de Dona Lourença Maria de Abreu e Melo. (Nava, 1974, p. 162).

Segundo a linguista e antropóloga Judith T. Irvine (1978), genealogias informam sobre eventos passados, relações sociais e o modo como as sociedades se organizam. Para Irvine (1978, p. 651), a construção de genealogias admite distorções históricas, em razão do que podem incluir e omitir, não sendo, portanto, documentos precisos em certos casos, assim sendo, as raízes de alguns “esquecimentos”, lacunas e omissões encontram-se na própria organização social. Esta indica como as genealogias devem ser construídas e o que é preferível recordar ou esquecer para fixar a estabilidade do grupo em determinado domínio, questão à qual seria oportuno relacionar a finalidade do “livrinho dos *jenipapos*” de D. Maria Luísa da Cunha Pinto Coelho Jaguaribe, neta de D. Lourença e avó materna do memorialista:

Insistia muito com a [parteira] Senhorinha para saber se os filhos e netos das amigas tinham nascido de *jenipapo* ou limpos de pele. Assentava num caderno explicando que era para não deixar moleques de bundinha verde casarem, mais tarde, com suas netas. Ai! língua, pra que falaste? Pois não é que... O livrinho dos *jenipapos* foi depois destruído por minha Mãe, tal e qual como os registros de entrada de escravos nos portos do Brasil foram queimados por obra de graça do Conselheiro Rui Barbosa. Minha avó, que era contra gente de cor, valorizava muito o *jenipapo*,

para ela sinal tão seguro de mulatice como pigmentação peri-ungueal, gengiva roxa, genitália escura... (Nava, 1974, p. 252).

Em “Poesia e ficção na autobiografia”, Antonio Candido (1987, p. 60) observou sobre Pedro Nava: “Nos seus [...] livros a autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupo, da qual emerge em plano mais largo a visão da sociedade, traduzida finalmente numa certa visão do mundo”, comentário extensivo à genealogia, quando examinada como ponto de intersecção entre história pessoal, familiar e social nas *Memórias*:

No que ninguém podia com o Itrício era na memória. Essa prenda fazia dele o linhagista da família. Ia às suas raízes na Colônia, nas ilhas, no Reino, explicava os colaterais e vinha, de galho em galho, deslindando consanguinidades e graus de parentesco. Por ele é que se sabia das contendas de seus tios-avós Pedro José da Costa Barros (“Capitão-Mor na Colônia, mas Coronel no Império...” — esclarecia), monarquista ferrenho, sempre em luta acesa com o irmão, Padre José da Costa Barros (“O que batizou José de Alencar!” — acrescentava), sacerdote liberal, republicano incorrigível e amigo do Reverendo Alencar. Sabia de cor as poesias dos primos que tinham a “mente às musas dada”, como o médico e poeta Antônio Manoel da Costa Barros e a poetisa Úrsula Garcia da Costa Barros. Referia com soberba que nós éramos para mandar e não para mandados, exemplificando com Frederico Augusto Pamplona que governara o Ceará e o Rio Grande do Norte e com Pedro José da Costa Barros que presidira o Ceará e o Maranhão. (Nava, 1974, p. 47).

É válido analisar as ponderações de Pedro Nava sobre genealogia considerando a ótica do médico a par do discurso científico vigente à época, a exemplo das teorias de Erik Erikson no campo do desenvolvimento psicossocial. Para Erikson (1963, 1980), um fator indicativo de maturidade psicológica em adultos, notadamente a partir da meia-idade, é o desenvolvimento do senso de generatividade, ou seja, da intenção de fornecer um legado às gerações seguintes.

Mauro de Oliveira Magalhães e William Barbosa Gomes (2005, p. 71) examinaram a relação entre carreira profissional, comportamento e generatividade, esta última, “[...] descrita por Erikson como a preocupação com o desenvolvimento da comunidade humana e o bem-estar das próximas gerações. Em nossa cultura, a atividade profissional é percebida como a forma mais significativa de contribuição individual para a sociedade”. A pesquisa expõe como a personalidade afeta “[...] o tipo de interesse vocacional e a magnitude do apego emocional do indivíduo a sua atividade de trabalho”. Dos estudos mencionados pelos autores, refira-se *Making vocational choices: a theory of vocational personalities and work environments*, obra publicada em 1973 pelo psicólogo e professor emérito de sociologia John Lewis Holland, que associa o contexto de trabalho a um modelo de personalidade. O aspecto da teoria de Holland citado por Magalhães e Gomes (2005, p. 72), em uníssono com as reflexões de Pedro Nava, é o de que “[...] os membros de uma profissão têm personalidades similares e também histórias similares de desenvolvimento pessoal”, argumento contido nesta passagem de *Baú de Ossos*:

Além de genealogista, o tio Itrício era um hábil curão. Vivia sugerindo tratamento, receitando mezinhas e aconselhando as pílulas de Matos (invenção milagrosa do boticário cearense Antônio José de Matos). Não estou longe de imaginar que a vocação médica de meu Pai — filho de comerciante, enteado de notário —

tivesse vindo do contato com seu tio. Hábil carimbamba, eu ainda o vi tratando do Chiquinho, filho do bravo Major Mendes, que era nosso vizinho e aparentado do Dr. Duarte de Abreu — este, comensal, amigo e mentor político de meu Pai. Retrospectivamente, faço o diagnóstico do menino que regulava idade comigo: *reliquats* benignos de paralisia infantil [...] O meu tio-avô Itrício, já se viu, era genealogista e curandeiro. (Nava, 1974, p. 48–57).

Pedro Nava menciona vários parentes com interesse por genealogia e história familiar, alusões de teor (auto)biográfico que reverberam em passagens digressivas e metalinguísticas, bem como em relatos que expõem tópicos das histórias cultural e social pelo olhar do médico, por exemplo, ao elencar benefícios, desafios e motivações do estudo genealógico, assunto da seção seguinte deste artigo.

2 “...há outros motivos que levam aos estudos genealógicos...”

Susan Moore, Doreen Rosenthal e Rebecca Robinson (2020) explicam que, apesar do conteúdo e metodologia comum, genealogia e história familiar possuem definições diferentes. A genealogia documenta a linhagem familiar, coleta dados sobre nascimento, matrimônio e morte para compor árvores genealógicas por meio da ancestralidade e descendência. Embora colete esses dados, a história familiar centra-se em relatos de eventos, biografias, realizações artísticas, políticas, sociais e mesmo na história médica de uma família. Genealogias escritas e orais foram produzidas desde a Antiguidade para associar pessoas à linhagem de heróis, reis e profetas. A pesquisa genealógica tem sido usada no passado e no presente para validar direitos econômicos e sociopolíticos, enquanto relatos da tradição oral do grupo validam o senso de pertencimento à família e a atuação desta em fatos históricos marcantes, como os casos sobre a participação dos Alencar e Jaguaribe nas revoluções de 1817–1824 e na Guerra do Paraguai, contados em “longas conversas” por Joaquim Jaguaribe, avô materno de Pedro Nava (1976, p. 143): “[...] casos antigos do Pau Seco, de Dona Bárbara e do 1817 — que ele reunira depois em modesto folheto. Depois o 1824, a chacina do Jardim [...]. Vinham depois as gestas do Paraguai, não as dos compêndios — heroicas e convencionais — mas as vividas [...]”.

Através da memória, ponderou Boursier (2002, n. p.), é possível questionar eventos e, sobretudo, a história contada sobre eles, o que é dito sobre eles. A memória dos interlocutores, dos relatos e testemunhos preservados, concede acesso a histórias de vida em um movimento simultâneo entre os polos do passado e do presente, pelo qual se divisam eventos e pessoas. É por essa razão que o historiador Phillipe Joutard (1977, p. 12 *apud* Boursier, 2002, n. p., grifo do autor) julga necessário uma pesquisa etnológica por meio da memória familiar para encontrar “uma outra história”, diferente da história oficial fundada sobre o gesto dos heróis, a despeito da “desconfiança instintiva” que a versão fornecida pela tradição oral possa inspirar.

A função da genealogia e da história familiar (recolhida de relatos orais e escritos) nas passagens (auto)biográficas das *Memórias* remete à observação de Paul John Eakin (2008, p. 85) sobre a memória e a narrativa autobiográfica direcionarem-se ao futuro, ainda que o autor opte por narrar a própria história utilizando uma figura autobiográfica, arguiu Eakin (2008, p. 109), recurso equivalente, nas *Memórias*, à criação da figura de José Egon Barros da Cunha.

Erikson (1975, p. 125) afirmou que autobiografias são escritas em estágios específicos da vida pública ou profissional e, sobretudo, em certos estágios tardios da vida, no intuito de (re)criar a si mesmo, gerando, com método próprio, uma imagem pessoal convincente. Note-se que Pedro Nava iniciou formalmente o projeto literário das *Memórias*, com a intenção de publicação, aos 65 anos de idade, quando já era médico prestigiado em seu campo de atuação.

A teoria da narrativa de Paul Ricoeur (1985, p. 245–246) é pertinente às *Memórias* ao propor a confluência entre o tempo histórico e o tempo entregue às variações imaginativas da ficção, entre a função de representação do passado histórico e os efeitos de sentido da recriação deste por meio da memória e da imaginação. O frágil ramo resultante do elo entre história e ficção, fruto da ficcionalização da história e da historicização da ficção, é a atribuição de uma identidade específica a indivíduos e comunidades, a que se pode denominar identidade narrativa, tomando-se o termo “identidade” no sentido de categoria prática.

Ricoeur acrescenta que definir a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: “Quem fez isso?”, “Quem é o agente, o autor?”. A princípio, responde-se a tal questão nomeando alguém, designando-o por um nome próprio. A base de permanência desse nome próprio, que justifica considerar o sujeito de uma ação, designado por seu nome, como o mesmo ao longo da vida, do nascimento até a morte, é narrativa. Responder à questão “quem?” é contar a história de uma vida. A história narrada revela o quem da ação. Logo, o quem comporta uma identidade narrativa. A trama narrativa torna compreensível a identidade *ipse* do sujeito, aquela que confere heterogeneidade às mudanças do ser no tempo, integrando-as à trama de sua vida, referiu Manuel Maceiras (2006, p. 630), ao expor que, para Ricoeur, o conhecimento subjetivo não nasce da intuição de si por si mesmo, mas do exame de uma vida contada e revista pela ponderação de símbolos, textos e obras, pois neles é que objetivamente se manifesta a identidade subjetiva de indivíduos e de comunidades. Símbolos, textos e obras formam um campo de repertórios e saberes referenciais para conectar o indivíduo ao grupo. A tais reflexões cabe associar esta assertiva de *Baú de Ossos*, como uma das chaves fornecidas por Pedro Nava (1974, p. 209) para a interpretação do plano (auto)biográfico das *Memórias*: “Os parentescos e amigos começaram a tecer a teia dos conhecimentos e dos amores”. Este plano surge no capítulo inicial de *Baú de Ossos*, situando no espaço e no tempo, a partir de Juiz de Fora, onde o autor nasceu, os ramos materno e paterno da árvore genealógica familiar:

E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida. [...] A primeira é o rumo do mato dentro, da subida da Mantiqueira, da garganta de João Aires, dos profetas carbonizados nos céus em fogo, das cidades decrépitas, das toponímias de angústia, ameaça e dúvida — Além Paraíba, Abre Campo, Brumado, Turvo, Inficionado, Encruzilhada, Caracol, Tremedal, Ribeirão do Carmo, Rio das Mortes, Sumidouro. Do Belo Horizonte (não esse, mas o outro, que só vive na dimensão do tempo). E do bojo de Minas. De Minas toda de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos. A segunda é a direção do oceano afora, serra do Mar abaixo, das saídas e das fugas por rias e restingas, angras, barras, bancos, recifes, ilhas — singraduras de vento e sal, pelágicas e genealógicas — que vão ao Ceará, ao Maranhão, aos Açores, a Portugal e ao encontro das derrotas latinas do mar Mediterrâneo. (Nava, 1974, p. 13).

A existência de uma memória inerente à história familiar reporta à função da memória coletiva, vinculada por Ricoeur (1985, p. 118) às noções de traço e de testemunho do

passado. Para o sociólogo Jean-Yves Boursier (2002, n. p.), evocar traços é investigar o que subsiste do passado: sobrevivências, vestígios e ruínas podem testemunhar sobre uma atividade humana, um evento, uma cultura, uma filiação. Os traços interessam aos homens na medida em que são materializações do que já desapareceu, fornecendo-lhe uma imagem para comemorar, estudar, lembrar, representar e remontar ao passado. Nas *Memórias*, alusões ao interesse por vestígios materiais do passado são recorrentes, bem como, nas palavras de Boursier, a busca de origens, de raízes, por vezes, segundo um princípio de autoctonia que pressupõe encontrar um vestígio remontante a um território, a uma filiação. O “gosto pelas árvores de costado”, por arquivos e “objetos” reflete essa busca por vestígios que possam testemunhar sobre o passado da família:

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Umas folhas de receituário de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e de meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice. Daí tenho de partir como Cuvier do dente e o ceramista do caco. No mais, há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração — que rejeitam como coisa estranha o que sentem que não é verdade ou que não pode ser verdade. Há também os objetos... [...] um quadro conservado três séculos e o fato de se saber disto, depois das nove gerações comportadas por esse prazo, mostram uma estabilidade de posição social (mesmo modesta!), um espírito tradicionalista, um respeito pelo passado e pelo antepassado que podem ser atestados, jurados e historiados. (Nava, 1974, p. 41).

No início do século XX, o escritor e jornalista Cuyler Reynolds, curador do Instituto de História e Arte de Albany, notabilizou-se por pesquisar a história genealógica e familiar do estado de Nova Iorque. Agraciado com o título de historiador da cidade de Albany, suas obras abrangem crônica histórica e memorialismo. Interessado por arte e história, Reynolds evoca o modelo de erudição cultivado por Pedro Nava (1974, p. 322), comparável, no âmbito familiar, ao perfil de seu pai, o médico José Pedro da Silva Nava e de outro “[...] parente, primo-irmão de [sua] avó paterna, [...] o Dr. João da Cruz Abreu. Médico, formado pela Faculdade da Bahia em 1892. Clinicava no bairro e dobrava o ser bom profissional com a personalidade de historiador e colaborador da Revista do Instituto do Ceará”. A imagem desse modelo ideal na família condiz com a teoria do sociólogo Eviatar Zerubavel (2012, p. 11) sobre a aplicação de princípios transculturais e trans-históricos norteadores da visão do parentesco genealógico e da lógica pela qual alguém seleciona, entre os indivíduos dos quais descende biologicamente, aqueles que gostaria de lembrar como ancestrais e parentes. As visões individual e coletiva da genealogia revelam modos sociais de se conceber noções como família, nação, raça e outros tipos de comunidade, determinadas por um princípio de semelhança, verificável neste excerto:

O gosto pelas genealogias pode nascer também do orgulho do encadeamento de gerações dadas a um mister, a uma profissão, e estabelecem-se assim árvores familiares de magistrados, notários, médicos, militares e até verdugos, como as dinastias francesas dos Sanson e dos Deibler. De militares, temos o exemplo entre nós. Os Noronha da Marinha e os Mena Barreto do Exército. Na Medicina, a história de nossas Faculdades se confunde um pouco com a de certas famílias de médicos. (Nava, 1974, p. 183).

Para Boursier (2002, n. p.), utilizando o estudo genealógico, o historiador pode atribuir uma função social a vestígios (traços), partindo de um protocolo de investigação com metas específicas. Tal investigação permite fazer da genealogia fator de prestígio ou desprestígio nas interações constitutivas de vínculos sociais, como indica esta passagem de *Baú de Ossos*:

A propósito de discriminação social no liberal Ceará, ocorre contar caso que me foi referido por minha tia Cândida Nava de Luna Freire. O de uma mocinha de Fortaleza que, por ser pobre e um pouco mais morena do que seria lícito, foi *desconvidada* de um bloco carnavalesco composto de senhoritas da alta. Acontece que o pai da moça era um sabedor de coisas, um arquivista da força daquele *Monsieur Mazure* de Anatole France e, mansamente, publicou um folheto com a genealogia das orgulhosas em que, para cada uma subia de geração em geração — avô, bisavô, trisavô quarto-avô ou mais — para só parar quando encontrava bem documentado, negro de pé espalhado ou vigário dizendo missa. (Nava, 1974, p. 93).

O conceito de traço não se limita a objetos, a cor da pele também pode ser considerada um traço, marca indelével de mestiçagem, afirmou Boursier (2002, n. p.), ao referir que Jean-Luc Bonniol (1992) explanou como essa marca biológica, esse fenótipo, seria considerado uma “maldição”, utilizada para legitimar uma hierarquia social dentro de certas sociedades que, de acordo com Zerubavel (2012, p. 11), utilizam o conhecimento genealógico (de base biológica e sociocultural) segundo políticas segregativas especificamente designadas a produzir comunidades etnorraciais puras. Pedro Nava aludiu à questão nos seguintes termos:

O estudo genealógico pode também ser uma necessidade. Entre nós já o foi, no período colonial, quando para ter emprego e obter mercês metropolitanas era preciso provar a pureza de sangue e demonstrar que o mesmo não tinha sido poluído pelos de “mouro, negro, judeu e quaisquer outras infectas nações”. Nossa sociedade em formação adquiriu disto o hábito do registro, a memória e o orgulho da ascendência, ao tempo em que aperfeiçoava preconceitos raciais hoje inaparentes. Uns porque foram superados, outros por terem perdido a razão de ser ou entrado em latência. (Nava, 1974, p. 182).

Em certos casos, observou Boursier (2002, n. p.), as pessoas permanecem totalmente invisíveis, no sentido de nada deixarem como inscrição no tempo, contudo, um nome poderia constituir o traço de uma inscrição ao fornecer, como afirmou Eakin (2008, p. 5), em uníssono com Boursier, uma face, uma história, uma imagem, capaz de restaurar a ruptura com as vidas que desapareceram, mas que alguém aceita como representativas de si mesmo. Um dos modos de um nome ser lembrado por gerações, expôs Ricoeur (1985, p. 248), é mediado pela relação com textos históricos e literários produzidos por uma comunidade, textos que a identificam. A tais considerações acrescenta-se a noção de linhagem, referida neste excerto de *Baú de Ossos*:

Eram velhos, velhíssimos, várias vezes centenários — milenários! — os nomes portugalenses, lusitanos, galaicos, castelhanos, leoneses, suevos, celtibéricos e godos da gente de que descendia o tropeiro Luís da Cunha. Alguns coevos, outros mais velhos que o nosso Império, que a colônia, o reino, o condado. Para chegar a essas trevas, basta seguir, de galho em galho, as árvores levantadas por [...] genealogistas mineiros, brasileiros, portugueses e espanhóis. O Coelho de Luís da Cunha é o mesmo de Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário de Pernambuco e o mes-

míssimo de Pero Coelho, um dos três “horríficos algozes” que avultam na história, vermelhos e fumegantes do sangue da Inês de Castro. Morreu por ele, na tortura e tendo se lhe arrancado pelas frentes do “peito carnicero”. (Nava, 1974, p. 148).

Anthony John Woodman (1998, p. 100) recorda ser comum para antigos historiadores utilizar passagens digressivas para concluir uma seção narrativa ou fazer a transição entre uma seção e outra, técnica usada por Pedro Nava ao dar início à seção final de “Caminho Novo”, capítulo II de *Baú de Ossos*, com uma série de reflexões que justificam o estudo genealógico:

Não é possível vender um cavalo de corridas ou um cachorro de raça sem suas genealogias autenticadas. Por que é que havemos de nos passar, uns aos outros, sem avós, sem ascendentes, sem comprovantes? Ao menos pelas razões de zootecnia devemos nos conhecer, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir defeitos na descendência ou acrescentá-la com qualidades e virtudes. Estuda-se assim a genealogia procurando as razões de valores físicos e de categorias morais. *Bon sang ne peut mentir*. (Nava, 1974, p. 179).

Ao justificar o estudo genealógico, Pedro Nava destaca, mais de uma vez, o valor da pesquisa documental em apoio à pesquisa genealógica. O caso da herança de José Feliciano Pinto Coelho da Cunha (1792–1869), o Barão de Cocais, mescla história familiar, imaginário popular e memória coletiva. A pesquisa documental remete à pesquisa arquivística, na busca por vestígios para ratificar fatos. Segundo Ricoeur (1985) e Boursier (2002, n. p.), havendo vestígio não há memória verdadeira, pois existe mediação e história ao relacionar o presente e o passado, do qual só se conhecem vestígios que, embora deixados pela atividade humana, passam por operações arquivísticas e narrativas (escritas e orais) de reconstrução e ordenação:

Além de ser com finalidade de conhecer o valor saúde das famílias e por extensão, o valor-saúde-nacional, há outros motivos que levam aos estudos genealógicos. Herança. Aparecimento de tesouros. Está no último caso essa complicada história da herança do Barão de Cocais que revoluciona periodicamente a família Pinto Coelho e leva milhares de seus membros a revolverem os tombos de igrejas, bispados, cartórios, a papelada do Arquivo Público Mineiro — cada grupo familiar com a esperança de herdar mais que o outro, cada um sonhando seus achados dos primos e querendo abiscoitar sozinho os milhões do Banco de Londres, os terrenos da Praça Mauá, do Cais do Porto, de todo o Centro do Rio de Janeiro, de parte dos subúrbios, glebas fluminenses, sesmarias em Goiás, as minas das Minas, bairros em Lisboa, castelos na Espanha, o tostão de ouro da Colchida, os tesouros de Golconda, Eldorados, Pactolos... (Nava, 1974, p. 180).

Boursier (2002, n. p.) associou a investigação da ancestralidade na sociedade moderna ao manejo de processos arquivísticos; Zerubavel (2012, p. 4) associou essa tendência ao termo “progonoplexia” que, no âmbito da história cultural da Grécia, alude ao culto dos ancestrais e de suas realizações no passado, em busca de uma identidade biológica, cultural e histórica coletiva. Recorde-se o valor da etnicidade e descendência para nações como Japão e Israel.

Zerubavel (2012, p. 47) parafraseou o sociólogo Anthony Smith (2002), para quem não há nenhuma “nação” sem o próprio mito tácito de origem e descendência que defina sua base ficcional de parentesco e teia de laços afetivos, o que justifica o empenho de muitas nações em definir fundações genealógicas e retratar seus membros como descendentes de um ances-

tral comum, mesmo quando a evidência histórica é insuficiente. De tal empenho procedem imagens de nações étnicas como famílias ampliadas ou expressões como “filhos da nação”, “patriotismo” e “pais fundadores”. Nesse sentido, o termo “comunidade genealógica” abrange o conceito de nacionalismo, entendido na acepção de culto em que perfis históricos e míticos, tornados heróis e símbolos nacionais, ocupam o lugar de antigos clãs ao representar a nação como nobre linhagem, enfoque estendido a memoriais biográficos e árvores de família:

Finalmente, as genealogias servem à vaidade. Pouco, porque pensando bem, as árvores de família nunca se apresentam copadas, mas mostrando no passado o galho único que não ficou esquecido, o que foi documentado, o que pode aparecer. Porque não existem famílias que não venham, a um só tempo, do trono e da lama. (Nava, 1974, p. 184).

Uma das justificativas do estudo genealógico nas *Memórias* reporta aos conceitos de “identidade *idem*” e “identidade *ipse*” propostos por Ricoeur (2004, p. 165): à mesmidade corresponde a base biológica, genética, da identidade; à ipseidade, a base cultural que fornece modelos e valores adotados durante a vida. Ricoeur (2004, p. 81) cita o aspecto complementar das identidades *idem* e *ipse*, apontando, como causa primária da fragilidade da identidade, a relação com o tempo, que torna a recorrência à memória componente temporal da identidade, em uníssono com a avaliação do presente e a projeção do futuro. Tal relação com o tempo é problemática devido à natureza equívoca da noção de mesmo, implícita na noção de idêntico, posto que, conforme afirmou Eakin (2020), cada ato pessoal de reminiscência do mesmo fato é único e diverso ao reconstituir o passado e representar o eu. Eakin aproxima-se da teoria da identidade narrativa de Ricoeur (1985), e adota o enfoque neurobiológico da representação do eu na autobiografia, segundo a teoria do neurologista Antônio Damásio, para o qual as noções de eu e de narrativa autobiográfica estão enraizadas no corpo e na vida do indivíduo. Sob esse prisma, o “biologista” une a identidade *idem* a uma cadeia de identidades e histórias de vida:

Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, indistintas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspecto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente — quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! você não me conheceu logo porque eu estive escondido cem, duzentos, trezentos anos. (Nava, 1974, p. 186).

Pedro Nava examinou a memória da história familiar na acepção de legado comum e constitutivo da identidade pessoal, tal como o fez Boursier (2002, n. p.), que relacionou os números tatuados nos prisioneiros de Auschwitz-Birkenau à necessária busca do significado de um traço, cuja interpretação depende igualmente de um questionamento. Boursier citou o historiador Serge Klarsfeld (1992), que julga este número de matrícula parte de sua memória, como se seu pai, através do tempo, lhe transmitisse uma mensagem. Nesse sentido, o traço é o suporte de uma operação de transmissão da memória, que Pedro Nava descreveu com lirismo:

Poeticamente, a genealogia é oportunidade de exploração no tempo. Nada de novo sobre a face do corpo. Nem dentro dele. Esse riso, esse jeitão, esse cacoete, esse timbre de voz, esse olhar, esse choro, essa asma, essa urticária, esse artrismo, esse estupor, essa uremia — são nossos e eternos, são deles e eternos. Vêm de trás, passam logo para o futuro e vão marcando uma longa cadeia de misérias. São sempre iguais e emergem ao lado das balizas trágicas do nascimento, do casamento, do amor, do ódio, da renúncia, da velhice e da morte. Vão pontuando e contrapontuando um longo martírio... (Nava, 1974, p. 186).

O excerto conecta a genealogia a outro tema estrutural das *Memórias*: a “oportunidade de exploração no tempo”,⁵ em conjunto com os temas do tempo⁶ e da memória, no sentido de constructo mental, desde o que Pedro Nava (1974, p. 26; p. 306) descreveu como “[...] aquela impregnação meio tátil, meio olfativa, meio vígil, meio onírica com que as crianças (antes da memória associativa) reúnem o material para a construção do fantasma favorável, da sombra propícia”; à “[...] memória involuntária, que é total e simultânea [...] ponto de partida para as analogias e transposições poéticas”, reflexões ampliadas pela combinação de dois enfoques.

O primeiro alude à memória radicada na cultura, que valida códigos de conduta social; registros escritos, orais, íntimos e públicos da história familiar; operações arquivísticas de teor doméstico e institucional; políticas de preservação de acervos pessoais e familiares; questões de direito e sucessão patrimoniais; além de marcas de identidade, como nomes, sobrenomes, brasões, lugares (a “chácara da Inhá Luísa”, o “Parque Halfeld”) e até iguarias com valor de objeto cultural (caso do Bolo Souza Leão, em Pernambuco). Entre as receitas de família, em *Galo-das-Trevas* Pedro Nava (1981a, p. 260) recorda o “café da Inhá Luísa”: “[...] do sobrado dos avós [...]. Café fraco, fresco, pulando de quente, em xicrona, com pão-de-bundinha, pão ale-mão, queijo e um cuscuz de fubá daqueles”, memória da história e do “folclore” familiar:

[...] Afonso Pena Júnior voltou à minha família, por ele e ali, soube que minha avó Maria Luísa e o Conselheiro pai dele tinham se batizado no mesmo dia, na mesma igreja, um depois do outro, em Santa Bárbara do Mato Dentro. Mostrou-se conhecedor do folclore de minha gente. (Nava, 1976, p. 345).

O segundo enfoque alude à memória da identidade pessoal e familiar, proveniente de fatores biológicos, como hereditariedade e cognição, sem excluir a influência de fatores sócio-históricos. Ambos os enfoques do estudo genealógico examinam a transmissão e

⁵ Liliann Manning, Daniel Cassel e Jean-Christophe Cassel (2013) observaram que reconstituir o passado e viajar mentalmente no tempo são habilidades mentais mediadas pela cognição e pela capacidade de estar consciente do “tempo subjetivo”, temas assentes nas reflexões de Santo Agostinho sobre tempo e memória, no Livro XI das *Confissões*. Pedro Nava (1974, p. 35) cita tais temas nesta digressão: “Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* da *tante* Leonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d’água de moringa nova — todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust — desarmado implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. [...] A batida é viagem no tempo”.

⁶ Certas digressões de Pedro Nava (1977, p. 124) abordam os mecanismos da memória com matiz filosófico, por exemplo, ao aludir à reconstituição do passado em consonância com o tempo histórico e o tempo subjetivo: “Como é difícil recordar, sem superpor os planos do Tempo cristalino e ver — sem ser em conjunto — as várias cenas que se passam nos quartos separados de uma casa toda de vidro. Imaginamos o Tempo, numa sucessão. Sua lembrança, entretanto, pode ser ora seletiva, ora cumulativa e de revivescência simultânea”.

permanência de heranças de base biológica e cultural, traços do passado que “passam logo para o futuro”.

Considerações finais

A prosa memorialística de Pedro Nava une autobiografia, biografia, história cultural e social, mescladas a digressões de viés ensaístico sobre as temáticas estruturais de episódios e capítulos. O tema da genealogia integra-se à reconstituição da história familiar, ao comentário de temas e questões de ordem vária, representativos das preocupações intelectuais e sociais do médico, literato e historiador da medicina. A orientação rizomática do pensamento de Pedro Nava (1974, p. 17) relaciona genealogia; memória; “Tempo”, “oportunidade de exploração no tempo”, “viagem no tempo”; “recomposição de um grupo familiar desaparecido”; transmissão e “[...] construção da tradição familiar. Esse folclore [que] jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho”. “Além disso, certa morbidez, certo gosto espanhol e escurialesco pela morte, pelo sepulcro, pelo cadáver e pelas lágrimas”, tema que Pedro Nava (1974, p. 49) sintetizou na expressão “fuga para o convívio dos mortos”. Tais digressões remetem, nos planos composicional e metalinguístico das *Memórias*, à metodologia de pesquisa para “recompôr os quadros d[a] família”.

O modo de Pedro Nava justapor conhecimento genealógico, herança cultural, história familiar, ancestralidade genética e identidade social para reconstituir o passado apreende dois domínios: o (auto)biográfico e o digressivo-ensaístico. Sob enfoque interdisciplinar, ambos os domínios expõem contextos e situações em que a genealogia é utilizada. O plano da narrativa (auto)biográfica retrata parentes que, em algum momento, exerceram o papel de historiadores, “linhagistas” e “arquivistas da família”. Entre aqueles do ramo paterno da árvore genealógica de Pedro Nava (1974, p. 47): “No que ninguém podia com o Itrício [Narbal Pamplona] era na memória. Essa prenda fazia dele o linhagista da família [...] Mas no que o Itrício era verdadeiramente imbatível era no deslindar parentescos”; no ramo materno, destacavam-se D. Lourença Maria de Abreu e Melo, D. Joana Carolina Pinto Coelho (Joaninha), D. Hortênsia Natalina Jaguaribe de Alencar, D. Amair Horta Pereira e Antônio Carlos Horta (Antonico).

No plano digressivo-ensaístico, o historiador e cronista de costumes reporta-se a usos da genealogia no período colonial e a políticas discriminatórias contra indígenas, mamelucos, negros, mulatos, mouros e judeus. Pedro Nava (1974, p. 183) põe em relevo visões sociais do parentesco genealógico oriundas da mentalidade Ibérica, ao notar que “[...] esses preconceitos é que fizeram necessários os linhagistas paulistas e mineiros, que, com seus estudos e mais os dos fluminenses, dos baianos e pernambucanos, trouxeram imensa contribuição ao conhecimento da formação social e da antropogeografia do Brasil”, argumento concernente às atitudes de “orgulho”, “prosápia”, “ vaidade” e repúdio suscitadas pela imagem da identidade social que as “árvores de costado” projetam de indivíduos, famílias e nações em cada cultura.

Associando o estudo genealógico ao “[...] orgulho do encadeamento de gerações dadas a um mister, a uma profissão”, Pedro Nava (1974, p. 183) defende ainda um conhecimento sociológico de ancestralidade e descendência. Nesse sentido, é oportuno citar o comentário de João Alfredo Sousa Montenegro sobre “a personalidade de historiador” de um dos médicos da família da avó paterna do memorialista, o Dr. João da Cruz Abreu, referido em *Baú de Ossos*:

Ressalte-se que José Bonifácio Abreu de Souza integra uma família de historiadores. João da Cruz Abreu e Júlio Abreu, seus tios maternos, tiveram inquestionavelmente ascendência intelectual sobre ele e ambos colaboraram com bons trabalhos na Revista do Instituto do Ceará; (Montenegro, 2003, p. 157).

Genealogia e herança (biológica, cultural e patrimonial) são temas correlacionados à repetição de determinada vocação, talento, índole, patologia ou fenótipo entre as gerações de uma família, tópico que o médico, anatomista e “biologista” investiga “do ponto de vista da zootecnia e da fuga para o convívio dos mortos”, ponderando “razões de zootecnia”, “razões de valores físicos e de categorias morais”, “razões de ser animais, reflexas, indistintas, genéticas, inevitáveis”, o “valor saúde das famílias e por extensão, o valor-saúde-nacional”.

No âmbito da história familiar, o tema da repetição surge por alusão a semelhanças de fisionomia; de comportamentos; de eventos e nomes. Em *Baú de Ossos*, refiram-se as mortes precoces de Pedro da Silva Nava, aos 37 anos, e de José Pedro da Silva Nava, aos 35; e o caso trágico, relatado por Pedro Nava (1974, p. 339), da irmã de José Nava, que recebe “nome absolutamente igual” ao de certa tia, tem o noivo assassinado por engano e vem a se casar com “[...] o sócia de seu amado morto [...] Além do mais, além da semelhança, da farda, até o mesmo nome!”. Cumpre notar ainda a justificativa de Pedro Nava (1995, p. 41), em entrevista a Edimílson Caminha, sobre a criação do personagem Egon: “[...] eu não teria coragem de contar certos fatos meus, da minha boêmia — e de meus amigos, cujos nomes também estão encobertos — dizendo eu, me sentiria mal”. De modo análogo, em *Chão de Ferro*, o Major Jaguaribe, avô de Pedro Nava (1976, p. 277), criou um personagem para narrar suas aventuras no “[...] velho livro de *Deve e Haver* [...] que de repente virava num diário. Descrevia o dia-a-dia da vida de um pastor chamado Clódio [...] evidente que Clódio era ele, o próprio Major”.

Repetição e transmissão são temas comuns a vários retratos humanos. As *Memórias* estão repletas de alusões a “arquivistas”, “linhagistas”, bons narradores e pessoas com talento para o desenho, a literatura e a música nas famílias materna e paterna de Pedro Nava. Matheus Nava (2018), sobrinho-neto do memorialista, referiu em entrevista ao jornal *Tribuna de Minas* o talento para o desenho de José Hipólito,⁷ filho de Maria Luiza Nava Ribeiro, irmã mais nova de Pedro Nava e que, entre os irmãos, o médico José da Silva Nava também era escritor, “Ana [Jaguaribe da Silva Nava], a quarta filha e primeira mulher a nascer na família, era uma síntese dos Nava [...]. ‘Era ela quem fornecia informações com muita riqueza de detalhes. Ela era a fonte que o ajudava a detalhar fatos e lugares nos livros’”. Ao retratar cenas e pessoas, Pedro Nava concilia referências artísticas, históricas e literárias à genealogia, sublinhando, como (auto)biógrafo, traços de uma identidade familiar que resiste no tempo:

Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que conheci (uns bem, outros mal) e cujos pedaços reconheço e identifico em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas superioridades e inferioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra,

⁷ Jovem promissor, José Hipólito Nava Ribeiro (1947–1969) foi morto em um acidente de trânsito. Em *Galo-das-Trevas*, com nuances de elegia fúnebre. Pedro Nava (1981a, p. 64) biografou-o reconstituindo o ramo Nava de seus ascendentes até o tetravô “italiano Francesco — Francisco Nava”, mas atribuiu sua vocação para o desenho à família Jaguaribe: “Todos os Jaguaribe têm o que se chama grande jeito para desenhar e pintar. No nosso ramo, isto foi prenda do Major, meu avô, desenhista fino [...] que apenas lhe cabe o nome de amador”.

lama, luz, vento, sonho, bem e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade e se possível, toda a verdade. (Nava, 1974, p. 211).

Em razão das correspondências que atestam entre identidade, memória e tempo, assim como a obra de Proust, as *Memórias* podem abranger a pesquisa dos mecanismos neurais do tempo na memória autobiográfica, área que relaciona cognição, emoção, memória e narrativa, e que contribui para o diálogo atual entre história cultural, literatura e sociologia. Recordando, segundo trabalhos de Erikson (1963, 1980), Boursier (2002), Ricoeur (2004) e Eakin (2008), o sentido de legado e as operações de transmissão de memória pressupostos pela narrativa (auto)biográfica, os relatos e ponderações de Pedro Nava sobre o tema da genealogia revelam visões multidisciplinares da identidade no tempo, ao sondar o passado e o futuro. Ao presente é reservado o desafio da conservação de vasto e profícuo acervo contendo itens ainda inéditos. Parte deste acervo foi depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa, outra parte, após a morte de Paulo Penido, em 2013, permanece hoje aos cuidados de “arquivistas da família” Nava.

Referências

- AGUIAR, Joaquim Alves de. A vida dupla de Pedro Nava. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1997.
- BOUSIER, Jean-Yves. La mémoire comme trace des possibles. *Socio-anthropologie*, Paris, v.12, 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/145>. Acesso em: 05 out. 2023.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 51–69.
- EAKIN, Paul John. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.
- EAKIN, Paul John. *Writing Life Writing: Narrative, History, Autobiography*. New York: Routledge, 2020.
- EICHENBAUM, Howard B. *The Cognitive Neuroscience of Memory*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2002.
- ERIKSON, Erik H. *Childhood and Society*. New York: Norton, 1963.
- ERIKSON, Erik H. *Identity and the Life Cycle*. New York: Norton, 1980.
- ERIKSON, Erik H. *Life History and The Historical Moment*. New York: Norton, 1975.
- FOX, Robin. *Kinship and Marriage: An Anthropological Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1967.
- IRVINE, Judith T. When is Genealogy History? Wolof Genealogies in Comparative Perspective. *American Ethnologist*, v. 5, n. 4, p. 651–674, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/643643>. Acesso em: 05 out. 2023.
- MACEIRAS, Manuel. Presentación de la traducción castellana del tercer volumen. In: RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración: el tiempo narrado*. Tradución de Agustín Neira. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2006, p. 629–631.

MANNING, Liliann; CASSEL, Daniel; CASSEL, Jean-Christophe. St. Augustine's Reflections on Memory and Time and the Current Concept of Subjective Time in Mental time Travel. *Behavioral Sciences*, v. 3, n. 2, p. 232–243, jun. 2013. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4217622/>. Acesso em: 05 out. 2023.

MAGALHÃES, Mauro de Oliveira; GOMES, William Barbosa. Personalidades vocacionais, generatividade e carreira na vida adulta. *Revista Brasileira de Orientação Profissional*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 71–79, 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbop/v6n2/v6n2a07.pdf>. Acesso em: 05 out. 2023.

MONTENEGRO, João Alfredo de Sousa. *Historiografia do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2003.

MOORE, Susan; DOREEN, Rosenthal; ROBINSON, Rebecca. *The Psychology of Family History: Exploring our Genealogy*. New York: Routledge, 2020.

NAVA, Matheus. Sobrinho-neto de Pedro Nava resgata objetos pessoais, fotos e vídeos do escritor. [Entrevista a Mauro Morais]. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/26-06-2018/sobrinho-neto-de-pedro-nava-fala-sobre-mega-exposicao-do-escritor-em-2019.html>. Acesso em: 05 out. 2023.

NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NAVA, Pedro. Cem anos cravados na memória. [Entrevista cedida a] Edina Panichi. *Folha de Londrina*, Londrina, 4 jun. 2003. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha2/cem-anos-cravados-na-memoria-449186.html>. Acesso em: 05 out. 2023.

NAVA, Pedro. *Chão de Ferro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

NAVA, Pedro. Pedro Nava: em busca do tempo vivido. In: CAMINHA, Edmílson. *Palavra de Escritor*. Brasília: Thesaurus Editora, 1995, p. 37–50.

NAVA, Pedro. *Galo-das-Trevas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981a.

NAVA, Pedro. Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já volta molhado do presente. [Entrevista cedida a] Lourenço Dantas Motta. *Folha de São Paulo*, Suplemento Cultural, p. 8–10. São Paulo, 15 fev. 1981b.

PANICHI, Edina. As genealogias culinárias de Pedro Nava. *Manuscrita*, São Paulo, n. 35, p. 65–77, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177910/164926>. Acesso em: 05 out. 2023.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen MacLaughlin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. Vol. III. Translated by Kathleen MacLaughlin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SHEPHERD-BARR, Kirsten; SHEPHERD, Gordon M. Madeleines and Neuromodernism: Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust. *Autobiography & Neuroscience*, v. 13, p. 39–60, 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08989575.1998.10815117>. Acesso em: 01 set. 2023.

WOODMAN, Anthony John. *Tacitus Reviewed*. New York: Oxford University Press, 1998.

ZERUBAVEL, Eviatar. *Ancestors and Relatives: Genealogy, Identity and Community*. New York: Oxford University Press, 2012.

Arquitetura e vontade de poder: A simbólica dos espaços e dos objetos nos discursos de *Lavoura arcaica*

Architecture and the Desire for Power: The Symbolism of Spaces and Objects in the Discourses of the Novel Ancient Tillage

Carolina Quintella

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
carolaquintella@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-3923-435X>

Resumo: Para além da análise dos discursos antagônicos de poder que regem a *Lavoura arcaica*, interessa-nos identificar neles as tentativas de organizações espaciais, cujo estudo é imprescindível para a leitura e a compreensão pormenorizada do romance. A integração entre espaço, homem, linguagem e a própria articulação da narrativa é total: descrever o espaço é falar do homem que ali habita e apresentar o homem é introduzir seus ambientes. Por isso, utilizamo-nos das noções de Mircea Eliade, sobre sagrado e profano, caos e cosmos e sobrenatura, e de Bachelard, sobre os espaços, a fim de extrair das incursões “cenográficas” do narrador a constituição simbólica dos espaços das Casas (seja a Casa do pai, a casa velha ou o quarto de pensão de André), identificando o que de comum ou de distinto existe entre eles.

Palavras-chave: Lavoura arcaica; discursos; arquitetura; poder; ordem.

Abstract: In addition to the analysis of the antagonistic discourses of power, which govern *Ancient Tillage*, we are interested in the spatial organization, the study of which is essential for reading and understanding the novel in detail. The integration between space, man, language, themes and the articulation of the narrative in the book is total: describing the space is talking about the man who lives there and presenting the man is introducing his environments. Therefore, in this essay, we use the notions of Mircea Eliade, about sacred and profane,



chaos and cosmos and sobrenatura, and Bachelard, about spaces, in order to extract from the narrator's "scenographic" incursions the symbolic constitution of the spaces of the Houses (be it the House father's, the old house or André's guesthouse room), identifying what is common or different between them.

Keywords: Ancient Tillage; discourses; architecture; power; order.

Lavoura arcaica (1975), romance de Raduan Nassar,¹ expõe o conflito entre duas orientações simbólicas divergentes, embora verticalmente alinhadas no propósito coercitivo: a palavra do pai Iohaná, cujo discurso incorpora religiosamente a metafísica platônica, e a palavra do filho André, que introduz uma ordem nova e adversa, contraposta à inflexibilidade e à obediência propostas pela tradição presente no discurso paterno, sem, no entanto, romper em absoluto com ela.

Apresentando o efeito passional dos acontecimentos sobre os personagens, o enredo dramático se reparte em dois momentos narrativos, "A partida" e "O retorno", contados pelo narrador personagem André, também bipartido em dois tempos, o eu narrado de outrora e o eu narrante de agora, que nos cede os jorros emocionados de sua memória, à medida que evoca as experiências de sua infância e puberdade e sua relação com os espaços da narrativa.

Os mandamentos do evangelho familiar, ditado pelo pai, ordenam a organização de uma divisa que a tudo dispõe em extremos contrapolares. O pai religioso não biparte somente o espaço, mas a vida e o homem, fundando ontologicamente duas modalidades antagônicas de ser (e de não-ser) no mundo. Qual *khóra* platônica, essa divisa precisa a diferenciação de dois mundos abstratos: um compreende o que é de si por si mesmo perfeito e permanente, mas nunca devém – o ideal mundo da Casa da família; o outro abrange o que transitoriamente devém, mas não é – o mundo além-cercas. A demarcação, que se cria primeiramente no discurso, inaugura o pressuposto aporético de dois reinos abstraídos e cindidos: um, o das coisas que não são (o mundo renegado por Iohána) e outro das ideias que são (o mundo criado por Iohána). Sem brechas para a escolha entre os polos, o discurso paterno dita o recolhimento contra o mundo além-cercas, do qual os membros da família devem se proteger e se esconder; o mundo pueril e seco das paixões, espaço infernal, profano e infértil que permite o gozo sedutor do pathos.

Como para o Ocidente medievo, os limites, as fronteiras e as cercas são consagrações da defesa, por parte de Iohána, contra o Demo, a Doença e a Desintegração ou Morte. No caos informe, de desordem e de trevas, o mundo protegido e inteligente se afundaria. Como bem frisa Eliade (2020, p.47-48), todas essas expressões tidas como negativas significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a reimersão num estado fluido, amorfo, caótico.

1 Com apenas três livros publicados, Raduan Nassar (1935) é considerado pela crítica um dos maiores escritores brasileiros, sempre comparado a nomes consagrados da literatura nacional, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. *Lavoura arcaica* (1975) foi o livro de estréia do escritor paulista galardoado com o Prêmio Camões em 2016.

Um dos primeiros espaços que aparecem no livro, a Casa, símbolo do intento de “construção” de um mundo puro por Iohána, está na raiz de suas prédicas, no cerne da vida familiar e no centro do romance, ao longo do qual se amplia em escalas semânticas e imagéticas. No espaço sempre muito claro da Casa, que se opunha às trevas mortais² do outro lado da cerca, o discurso do pai reunia a sacralidade de *templum* e *tempus*: o tempo, que está em tudo, está principalmente neste espaço por eles habitado, fonte de vida e da fecundidade:

existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia (Nassar, 2014, p.52).

Isolada e rural, a Casa é como catedral e reduto acolhedor. Cercada e autossuficiente, é zona de proteção que condensa intimidade e sacralidade, protegendo a família do espaço exterior. Tornando-a uma *imago mundi*, o homem religioso faz da Casa a reprodução microcômica de um Universo santo, simbolismo que se revela em sua estrutura: essa Casa concentrada com raízes cósmicas é uma *planta de pedra*,³ qual uma árvore secular, que cresce verticalmente elevando-se ao alto, supraterrrestre, transcendente. Cósmica, ela se entrelaça à Natureza, que no verbo paterno nunca é exclusivamente natural: está sempre carregada de valor religioso, é a sobrenatura (Eliade, 1992, p.100) aliada ao tempo, que se deixa sentir pelo ciclo certo para a colheita, pela idade das árvores e da mobília... tudo é sagrado (linear e controlado). A ideia de sobrenatura se funde à de Casa e à de família, como se vê no capítulo vigésimo oitavo: “a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)” (Nassar, 2014, p.181). Concentrando toda a enumeração anterior dentro dos sinais grá-

² A morte pregada por Iohána contra os apaixonados (Nassar, 2014, p.55) é a representação *mor* do amorfo outro lado das cercas: a conexão às paixões e ao corpo, que em tese existe apenas fora da Casa, representa para o pai o não-ser, uma vez que só é possível existir a partir da *orientatio* da Casa-corpo imaculada. O terror que planta em seus familiares é o terror diante do excesso do Caos demoníaco e trevoso de além-cercas, que para o homem religioso corresponde ao nada da extensão onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada (Eliade, 1992, p. 60), ao mundo das coisas que não são.

³ A pedra é um dos elementos originalmente associados à religião e ao verbo paternos. Seus dizeres sempre iniciados e concluídos com “a verdade” são as “pedras” em que se crava a cisão, a “*khóra*”. O discurso “pródigo no uso de anáforas que lhe conferem um ar de imutabilidade, de *verdade escrita em pedra* [...]” (Azevedo, 2019, p. 105; grifos nossos). Qual decálogo, Iohaná vai dispondo a ordem e a desordem, a coerência e a incoerência em cada um dos extremos, verso e anverso da vida. A ordem paterna, como descreve André, é de uma “solidez precária”, é um “edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem” (p.138; grifos nossos). Apóstolo fiel o pai, Pedro, cujo nome em latim *Petrus* significa pedra, é o filho “santo primogênito” e o responsável pela prece de sua palavra, o guardião da Casa contra o inferno da estrada afora. É Pedro a figura que melhor insemينا e dissemina, em Lavoura, a ordem de Iohána, que edifica pedra sobre pedra o limiar entre mundos, fundando e fertilizando o espaço sacro da Casa, enfatizando que o “horizonte da vida não era tão largo como parecia” (Nassar, 2014, p.22). Azevedo (2019), dialogando com a religião cristã, recorda o provérbio *Mateus 16,16-18*, em que Jesus coloca o apóstolo Pedro como base da comunidade de crentes vindoura: “Pois também eu te digo que tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela”.

ficos, num só termo —terra— explica-se o modo como o pai vê a família e o mundo, ou como ele vê o mundo da família: todo o enumerado é a Terra, seu cosmos consagrado, em seu domínio, para além do qual tudo é interdito. Porque o sagrado, sempre oferecido a André, é o que equivale à realidade por excelência; a vida em si só existe realmente enquanto vida sagrada, na propriedade rural, no cotidiano familiar.⁴

Essa Casa paterna, rural, rústica, de madeira talhada e simples, é a “Casa essencial” que se eleva ao alto, é um espaço para o zelo, para a meditação sobre o tempo, para a construção dos modos comedidos. Como uma onírica “casa de campo”, que suscita no homem o desejo de retiro, de repouso, também é e deve ser o espaço luminoso de harmonia, onde se desenvolve a constituição familiar e, sobretudo sua união. A harmonia que o pai atribui à Casa nota-se na ordem, na organização e disposição dos objetos. Na casa do pai havia lugar para cada coisa; os lençóis de linho, por exemplo, eram guardados com aplicação, como guardavam-se os integrantes da família. Assim, nota-se, gradativamente a eloquência do poder arquitetônico, que põe em formas, que dispõe, “ora persuadindo, ora simplesmente ordenando” (Nietzsche, 2020, p.56), e que incidirá também sobre os corpos das pessoas da família.

O discurso de Iohaná forja a conexão entre a verticalidade da Casa e a ascensionalidade do humano, criando a tríplice aliança Casa-Cosmos-Corpo, que se patenteia por meio da palavra. A Casa é também um organismo, réplica de um corpo humano inviolável, imaculado e paciente, por conta da qual plasma-se um código de conduta traduzido numa disciplina descarnada: para o pai, erguer as cercas ao redor da residência é “guardar simplesmente o corpo” (Nassar, 2014, p.56). O que une essencialmente a imagem paterna da Casa cósmica e a imagem paterna do corpo é a sua arquitetura voltada para controle e poder (arquitetura do poder e o poder mesmo da arquitetura) que se exercem sobre ambas as matérias: Casa e corpo. Pontos fixos e centrais definidos por Iohaná, a propriedade e a integralidade da família são a rotura com a homogeneidade espacial e com a qualidade amorfa do espaço profano; são a *orientatio para a conduta de cada pessoa da Casa*. O controle empenhado nesses artifícios, salvaguardando as duas moradas espelhadas, Casa e corpo, impede que “as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro” (Nassar, 2014, p.56).

O cultivo do autodomínio e o resguardo contra as paixões eram parte do argumento que isolava e preservava o corpo, mantendo-o sempre imaculado, limpo e inerte, prevenido de exposições. “Abotoe a camisa, André” (Nassar, 2014, p.10), uma das primeiras falas de Pedro no romance, imperativa como as do pai, evidencia o trato com o corpo e a tendência a evitar qualquer exposição. Os mandamentos paternos, associando os espaços da Casa à clareza, à claridade, à pureza e à castidade, trajavam os integrantes da família de um pudor mórbido: “[...] até esses panos, tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (Nassar, 2014, p.41).

Tanto no porte, como nas vestes, o campestre e pacato membro da família, deveria manter-se alvo e dobrado: “claro como deve ser um homem” (p.166), para ele serviam apenas os trajes sempre limpos, os “vestidos claros e leves” (Nassar, 2014, p.27).

Essa fronteira, material e imaterial, erguida contra as paixões e os saberes do corpo, impulsiona André no caminho da reorganização estrutural de si mesmo e do mundo. Sentindo-se sem espaço na mesa, sem espaço na Casa cósmica do pai, o “filho endiabrado”

⁴ “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência” (Eliade, 2020, p.18). “O sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade” (Eliade, 2020, p. 31).

passa a se expressar em nova arquitetura, noutra equilíbrio, noutra ordem, e funda seu próprio universo. Sua concepção primeira, sobre espaço, esclarece sua escolha opositora numa sucessão de imagens riquíssimas. Também arquiteto em sua narração, ele “salta para cima da laje” (o alto do pai), que “pesava sobre o seu c o r p o” (Nassar, 2014, p.86), com olhos de espantado lagarto que abandona a água imensa, referência ao universo original e úmido do pai,⁵ desliza a barriga numa rocha firme, fecha os olhos à luz que o queimava e pensa o espaço:

[...] todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe [...] e logo me apercebi [...] ocupando em cada instante um espaço novo; pela primeira vez senti o fluxo da vida (Nassar, 2014, p.86-87).

As referências ao seu comportamento (invasor dos bosques) e ao de Ana (que vara os círculos para dançar em seu centro), a irmã a quem dirige impulsos libidinosos, exemplificam o que André considera a fundação de um mundo: “instalar-se em” é fundar um mundo, e André (“não aquele que alça os olhos para o alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra” [Nassar, 2014, p.87]) opta por instaurar o seu mundo em modalidade adversa ao do pai, instalando-se em espaços muito distintos aos da Casa. A fundação de seu mundo está intimamente conectada ao seu desejo, ao seu querer e à sua vontade, sobretudo a que diz respeito ao seu amor incestuoso pela irmã Ana (“o teu amor para mim é o princípio do mundo” [Nassar, 2014, p.128]), de modo que *todos os seus projetos arquitetônicos sintetizam sua busca pela realização dessas vontades*. Espaço e libido se conectam na expressão imagética e sexual de *fecundação*: “nenhum espaço existe se não for fecundado” (Nassar, 2014, p.86). As imagens daqui derivadas são essencialmente eróticas, remetendo à interação dos órgãos sexuais masculinos e femininos: “entrar na mata virgem”, “penetrar um círculo”.

⁵ Em *Lavoura*, estabelece-se um jogo de alternância com o contexto de aparição do elementos “umidade” e “secura”, equiparando as religiões em suas contaminações e contradições. A fonte de umidade primeira parece estar no discurso paterno, conectado ao tempo do plantio e da colheita, ao Natural fértil. Com suas verdades repletas de antíteses, Iohaná frisa que o tempo leva repouso aos sem sossego, umidade às almas secas. Sem dúvidas, o maligno pregado pelo pai é à vertente *gauche* assumida pelo filho: seca como o útero materno, de palha (Nassar, 2014, p.65), como os sonos desidratados do avô, como a terra seca da estrada (pó ruivo), como o sangue menstrual (pó vermelho) etc. Mas essa umidade pregada pela religião será questionada, surrupiada e deturpada por André. Frisando a suposta versatilidade e ambivalência da palavra de Iohaná, sua qualidade multifacetada e facilmente manipulável, André extrai dos antigos entendimentos outros novos, que melhor lhe convêm e lhe interessam; novas noções que corroboram a sua oposição, escancarando as supostas contradições dos “textos antigos”, para, por fim, condená-los. Por isso, por um lado, o narrador encontra ou quer encontrar elementos de secura na mundividência paterna, apontando suas hipocrisias, sua infertilidade e falta de vida, além da transgressão no seio da família (elas aparecerão em sua incursão pela Casa-segundo-André, na palhinha nas cadeiras, a fotografia castanha, cuja cor desbotada remete a tempos longínquos com sensação de secura, a sede que ele próprio, o filho demoníaco sente, a terra seca que o separa de Pedro etc.). Por outro lado, André converterá a umidade paterna numa outra, da qual ele próprio pode participar, com a qual pode haver germinação. Converterá a água transparente em charco, poço de água suja e lamacenta, ou em águas inflamáveis, turvas, de sangue ruivo, em urina. Todas passarão a servi-lo. [...] *Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água* (Nassar, 2014, p.167), dirá o pai. Mas, André, apesar de *gauche* (portanto, seco, segundo a ideologia paterna), é úmido em excesso, com certeza, se considerarmos a umidade enquanto sinônimo de manifestação apaixonada, excessiva e *patológica*: ele é a figura do jorro.

Tomando “de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo” (Nassar, 2014, p.133), André molda a sua própria igreja, convertendo “a pedra”, que simbolizava a religião paterna e seus mandamentos, em palavra ou em objeto útil para sua construção:

sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e o corpo desnudo, despido como vim ao mundo [...] sobre esta pedra me acontece de querer, e eu posso (Nassar, 2014, p.87).

Associando diretamente o querer ao poder, tudo em seu universo libidinal passa a ser de pedra como a cabra Sudanesa, “uma cabra de pedra” (Nassar, 2014, p.19). André é o “madrugador enlouquecido” que “na temperatura mais caída da manhã” se põe descalço e em jejum a “arrumar blocos de pedra numa prateleira” (Nassar, 2014, p.50), num ensaio para o que seria a construção de sua própria catedral, onde ele finalmente *pode*.

Para dar vazão às suas vontades, à sua história passional, André busca a casa velha, a fim de desfrutar de sua “libido mais escura” e “cultuar o obscuro”. Esta, ruína do que um dia fora a Casa do pai e, antes ainda, do avô, não era um reduto como o paterno, mas um *refúgio* para sua puberdade, um celeiro para os seus testículos e o primeiro “esconderijo lúdico”. Ali, do *kháos* das “desconstruções”, origina-se o *cosmos* onde André melhor se (re)conforta.

No vivo abandono, dentro do cerco da propriedade do pai, a casa velha e sombria ganha, para os integrantes da Casa, uma fama assustada, qual fosse a própria casa do demo plantada em terreno familiar. Assemelhando-se a um portal, ela conserva a memória mais remota da família, em atmosfera fantasmagórica, evocando, antes de tudo, suas raízes fincadas no tempo do avô. Essa atmosfera mescla-se à outra tanto mais nova quanto mais arruinada pareça a casa: a atmosfera da “desconstrução”. Entre ratos cinzentos, o negrume da cozinha, a madeira envelhecida, ainda era possível extrair daquele universo, o antigo *cosmos* contrapolar do pai, os “suspiros esqueléticos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos” (Nassar, 2014, p.91). André, no entanto, ao narrar, suspende a tranquilidade na casa com o argumento de que havia, em concomitância, “uma história mais forte nas suas vigas” (Nassar, 2014, p.91). Aos poucos se delineia um universo em que a desconstrução não é absoluta. Nessa casa “velha”, mais do que em qualquer outro espaço, reside a *coincidentia oppositorum*, ali coexistem os dois extremos contrapolares: o antigo (tradicional paterno) degenerando-se, e a vida do novo (o maligno canhestro), irrompendo. Por isso, nela incide o tormento sacro e profano de André.

Possivelmente, a experiência libidinosa empreendida pelo narrador naquele espaço é validada pelo fato de ter sido aquele o espaço antigo do avô. Embora a descrição do pai insista no avô como fonte de seus preceitos dogmáticos e categóricos, André o vê como legitimador de suas dubiedades, já que nele pareciam conviver ambas as forças discursivas do romance (que, por sua vez, tendem a moldá-lo às suas respectivas visões, como também o fazem com a natureza e com os espaços da narrativa). Não será por acaso que o narrador menciona, no vigésimo quarto capítulo, que a morte do avô “quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova”: na Casa nova, a Casa do pai, suprimem-se as forças mais enigmáticas e ambíguas que conviviam no avô.

Distinguindo já na aurora um fio branco de um fio negro (p.174), o avô é figura intermediária entre os polos aflorados do romance. Posicionado em cabeceira oposta à de seu

filho Iohána, ele responde às manifestações da natureza com o termo árabe que significa “está escrito” em “aroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘*Maktub*’” (Nassar, 2014, p.89, grifo nosso) – termo rememorado pelo narrador-aliciador em defesa de seus atos, que, segundo ele próprio, não poderiam ter sido evitados. O avô, portanto, revelava uma aceitação resiliente das manifestações de um natural incorruptível; para ele, o destino é inexorável e sua fé ou certeza na retidão desse destino não lhe permite manipular ou submeter o natural e o espacial ao verbo, como faziam pai e filho. Mesmo a essência do natural, que cada um dos discursos contrapolares adapta, está reunida na figura do avô, que vai de mãos com a dupla acepção impassível da vida.

De todas as imagens que se formam sobre esse personagem, eis uma das mais representativas:

o velho lavrador de longa estirpe, que guardava um sono seco nas gavetas da Casa, conservando ou preservando(-se de) sua intimidade, não se permitia muito, senão o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmin rememorado e onírico. (Nassar, 2014, p.44).

Em circunstâncias noturnas e quentes, conectando-se ao místico e lírico, o avô evoca o natural que interessa diretamente a André em suas construções. Prendendo um jasmin, rememorado e onírico à lapela de seu terno preto e grande demais (divergindo das roupas claras dos membros da família), ao qual sobrepunha um colete apertado, esse ancião não alterna, mas converge ambos os discursos em si – inclusive aquele que André acentua e prega. Em *Lavoura*, as flores surgem associadas ao rito gauche, à feminilidade, à sexualidade. A flor do avô, o jasmin, cuja espécie tem cor majoritariamente branca, de fragrância forte e doce, acrescenta um ar romântico-erótico à sua figura sóbria (de cara branca e seca, que André descreve como torpe), além de associá-lo ao feminino – talvez onírico, desejado e imaginado pelo avô. Mas ele também é o senhor que “puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas” (Nassar, 2014, p.58), como sugeriria a religião de Iohána; também é o que simbolicamente alimenta-se de água (o elemento originariamente paterno), e de outro elemento com certa ambivalência para a liturgia cristã: o sal.⁶ Em *Lavoura*, de modo parecido, o sal aparece associado ao maligno: — boca seca e salgada (Nassar, 2014, p.65).

É esta a dupla acepção de que falava outrora, acepção também presente na descrição da casa-velha, espaço que convive com o natural, com a luz e com a sombra, com a vida e com a morte. Pela fresta do telhado da casa velha, o “alto” do pai, ainda passa um “braço de sol sorrateiro”, um fixe tímido de luz que delicadamente acende um pequeno lume no assoalho (oposição ao alto paterno). Esse contágio, com tom discretamente erótico (o feixe que passa por uma fresta), desvela o espaço singular em que ambas as potências se reúnem, mas ainda com força desigual: a atmosfera arruinada, natural e erótica impera na casa velha, integrando-se ao universo “maligno” que interessa ao filho.

Ela, também um “Centro” conectado a uma mística, é o ponto axial e dionisíaco para o qual se encaminha André, que se diz atizado por “centenas de feiticeiros” que “descem em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chocalhando amuletos nas suas crinas,

⁶ Com a qualidade intrínseca da incorruptibilidade, da conservação e da preservação (princípios pregados por Iohána), o sal passou a simbolizar para a religião cristã, em muitos casos, a segura e a esterilidade próprias da religião de André.

urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a *natureza tida por maligna*” (Nassar, 2014, p. 90, grifos nossos). Estes “feiticeiros” montados no vento ilustram uma natureza mística e também arcaica, que corrompia e povoava a atmosfera de resinas e unguentos, com “cheiros primitivos”, o pó dos pólenes e o odor dos sebos clandestinos, instigando o apetite funesto que se encontrará na casa velha com “silêncio de morcegos” (Nassar, 2014, p.114). Eles, os feiticeiros e mensageiros mais velozes que as vozes das “urnas tão antigas” (Nassar, 2014, p.12) – referência à religião paterna –, chamavam André da varanda da Casa e reuniam-se na casa velha.

À noite, essa casa ganha aspecto ainda mais “assombroso” e assombrado, “os arbustos do antigo jardim, destroçados pelas trepadeiras bravas que os cobriam”, transformam-se em “blocos fantasmagóricos num reino ruidoso de insetos” (Nassar, 2014, p.115). Apesar da morte, muito presente em sua constituição, a velha casa é dinâmica. Integrada e invadida pela natureza, ela traz a anatomia de uma coisa viva. Como aponta Bachelard (1978, p. 235), se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade, que todos os valores da Casa imóvel do pai tremam. É nesta coincidência “maligna”, que na casa velha se constrói, que existe, principalmente, o tremor temido pelo pai de mãos firmes. Era este o inferno vivo e catatônico de André, era a “terra mais fecunda” (Nassar, 2014, p.92), na qual o filho *gauche* pregaria seu evangelho distorcido, à qual atearia seu fogo libidinal, “enquanto subiam gemidos subterrâneos através das tábuas” (Nassar, 2014, p.92), pondo em cinzas a antiga casa do pai.

Aqui, nesta passagem sobre a casa velha, no capítulo décimo sexto, surge outra imagem (além das do capítulo dedicado a Schuda) dos primeiros contatos de André com a sexualidade, imagem que será replicada na primeira cena do livro, já na fase madura da personagem. É na casa velha que se podem viver os devaneios de intimidade, com espaço para explorar o corpo e gozar o sexo: “[...] embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca, eu já corria minha espera, eu disparava na embriaguez [...] que paixão mais pressentida, que pestilências, que gritos!” (Nassar, 2014, p.92)

A casa velha, querida e sonhada por André, também será cenário para o ato incestuoso, porquanto é espaço extremamente propício para suas manifestações. Na descrição de sua estrutura os vocábulos utilizados pelo narrador (valendo-se da aliança “Casa-Cosmos-Corpo”) traçam correlações entre a casa e a *sexualidade* de um corpo: a madeira geme, as paredes têm rachas como o órgão feminino, as janelas se encontram arriadas, como se encontraria um corpo ou aquilo que o veste.

Mais tarde André desconstruirá a Casa essencial do pai. Por via da memória e do verbo que ilustra as imagens dessa Casa, incursiona numa espécie de topoanálise dos espaços de intimidade da família. Essa incursão, disposta a arruinar a imagem de pureza da Casa e a (re)construí-la denunciando seu aspecto tão ambíguo quanto o da casa velha, é por ele iniciada, quando, no capítulo quinto, restitui-se ao que fora e toma como perspectiva seu olhar de outrora, puro e crente, de “menino pio” (Nassar, 2014, p.24), que resgata a Casa inviolável do pai e de sua infância.

O relato, que se poupa a Pedro, mas se confia ao leitor, ressuscita num primeiro momento o aconchego da Casa: “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila” (Nassar, 2014, p.26).

A imagem da casa da infância corresponde à da Casa do pai, luminosa e acolhedora. A disposição dos alimentos, já postos à mesa, com carga de afeto na enumeração, associa-os à noção de “luminosidade”. A primeira vírgula da citação facilmente se substituiria por dois

pontos (era boa a luz doméstica da nossa infância: o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira). A expressão seguinte – “essa claridade luminosa da nossa casa” – seria redundante, se “luminosidade” não expressasse outra coisa que não propriamente a luz, mas o conjunto zeloso e ordenado da casa ou a manifestação material dos princípios do pai.⁷

O narrador, contudo, rapidamente se subtrai a essas memórias afetivas, tornando a ceder ao verbo à versão atualizada do seu olhar de agora, elucidando que a mesma claridade da casa passou mais tarde a perturbá-lo.

Rente ao Teto do quarto de infância de André há ilustrações, pequenas figuras, que o narrador associa a uma “fantasia mágica” (Nassar, 2014, p.25), iluminadas pela luz do dia, que irrompe o quarto em frinchas. A disposição dessas pinturas, circundando o alto de todo o quarto, é descrita por André “como cercadura” (Nassar, 2014, p.25), um ornato à roda do (topo do) dormitório. A palavra nos remete diretamente à metafísica paterna, por sua morfologia e etimologia, correlacionando o teto à cerca, mas já existe, mesmo ali, alguma magia, uma mística própria da Casa-segundo-André.

A Casa-segundo-André é aos poucos projetada no texto como um “leito uterino”, um espaço essencialmente maternal dentro do discurso patriarcal do pai. As mulheres são responsáveis pelo cuidado da despensa e da cozinha, pela organização de panos e objetos... Essa feminilidade, que discretamente se associa à Casa, mais adiante será revista pelo narrador-personagem que a culpabiliza pela “desordem”, pela destruição do lar e da vida familiar.

A partir do capítulo sétimo, em conversa com o irmão Pedro, André passa a desvelar a Casa do pai, destampando-a, como a um cesto de roupas-sujas, violando-a como a um ossuário, e, enfim, exibindo sua inconsistência, sua farsa mórbida e interior. Esse relato-denúncia, eminentemente noturno,⁸ traz à tona a exploração dos espaços e a escuta de uma casa escura do passado. A planta do pai que cresce para o alto necessariamente brota da terra.

Essa é uma escuta de ecos: na casa rústica ressoavam os rangidos da madeira talhada, mas também gemidos. A intimidade secreta de cada um e dela mesma. Suspendendo o tampo do cesto de roupas no banheiro, André devassava a intimidade alheia e escancarava a vida pulsante da matéria de tudo o que era reprimido e proibido pelo pai.

[...] bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas para resguardar a pureza dos lençóis (Nassar, 2014, p.42-43).

bastava afundar as mãos para colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e

⁷ Aqui, é prefível tratar de “manifestação material dos princípios” em lugar de condutas/ações, pois a própria rememoração de André produz cortes cênicos (o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira) que mostram a disposição de alimentos já preparados e postos, imóveis, à mesa. Não há dinamismo cênico; não se narra o preparo deste café ou qualquer movimentação na casa. A sugestão da “conduta” não se dá senão pela *falta da descrição de ações nessa narração*: a casa harmoniosa da infância é uma casa rígida, imóvel, como seus habitantes. Permitia apenas que os familiares habitassem o paterno centro do universo comedido, ou que este universo habitasse o centro da Casa.

⁸ André se atira aos passeios exploratórios durante a noite, no curso do sono dos integrantes da Casa.

macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (Nassar, 2014, p.43)

A sujeira, o gozo do corpo, o sexo, tudo existia na Casa e coexistia com os sermões, com a vida – “cenário irreal” (Nassar, 2014, p.63) – exigida por Iohána. André descreve com certo desprezo e altivez os humores⁹ da família, atentando para os sentidos semânticos que o termo oferece: “os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja” (Nassar, 2014, p.43).

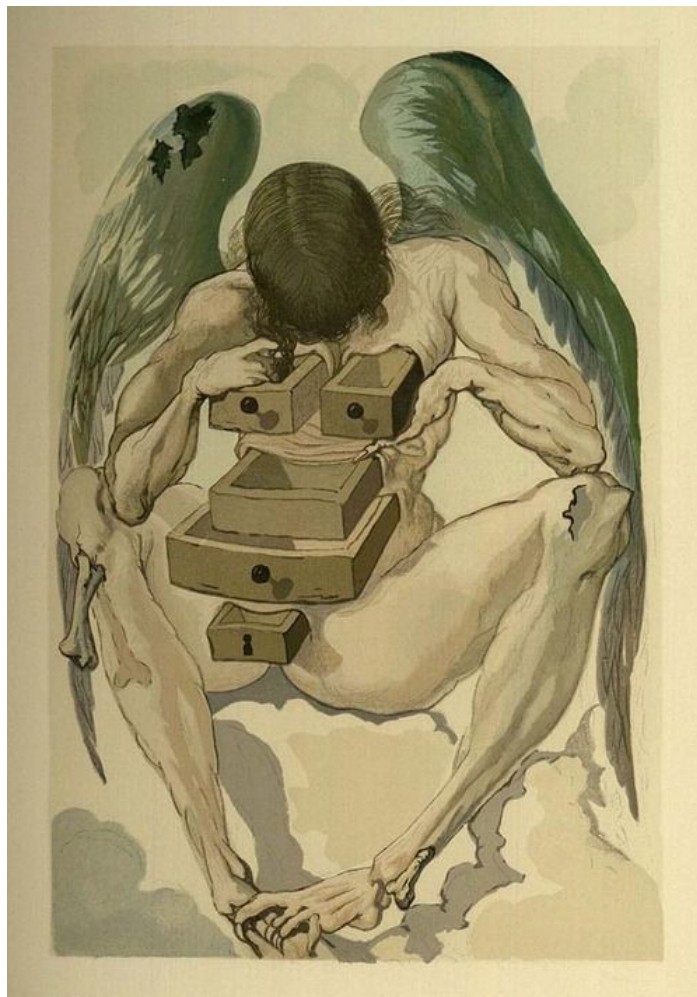
Em escala de ampliação, André enumera, um a um, os pequenos utensílios da Casa. A anatomia da Casa-Corpo, fundada pelo pai, reverbera na palavra do filho, que também cede humanidade aos objetos, para além de simples catacrese. Como elucida Bachelard (1978, p. 228), a casa, à primeira vista, é um objeto de geometria rígida, que pensamos poder analisar racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. Mas, apesar de objeto geométrico que, por todo o dito, deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo e alma humanas, a transposição da casa ao humano faz-se imediatamente. São frequentes, por exemplo, passagens que citam as paredes nervosas, ou ânimos que se alastram “com rapidez pelos nervos das paredes” (Nassar, 2014, p.149), demonstrando a incorporação dos principais sistemas do corpo humano pela Casa.

Ainda na incursão pela Casa-segundo-André, o narrador menciona a canastra, cesto com tampo onde se depositam os pães, e “as gavetas tão bem forradas das nossas cômodas” (Nassar, 2014, p.44). Nelas o avô guardava, como um segredo, o seu “sono desidratado”, seco como o que integra o lado esquerdo da família. Convém acrescentar à leitura dessas mobílias, um desdobramento fenomenológico que considere na imagem poética a ampliação semântica da Casa, que é um corpo e é todos os corpos que nela habitam. Se gavetas são esconderijos em que o homem (grande sonhador de fechaduras) encerra ou dissimula seus segredos, o que uma tranca e uma gaveta guardam? A intimidade. São ambas símbolos significativos para a consciência e para a convivência humana. Sem esses objetos, cárceres de segredos, não haveria limites para acessos, não haveria um modelo para a vida íntima e privada; eles “têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade” (Bachelard, 1978, p.249). A gaveta “bem forrada” das cômodas, resguardando e protegendo seu interior, é a própria vertente direita do verbo circulante na casa, a psicologia paterna: “os limites bem vedados” (Nassar, 2014, p.59). Na gaveta ou no cesto, extensões da palavra do pai, existe uma noção de ordem que protege toda a Casa contra uma desordem sem limite: “Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino” (Bachelard, 1978, p. 248). O espírito do pai se encerra (e que encerrar a todos) na ordem do comedimento paciente e no poder arquitetônico das trancas e dos cofres.

⁹ Humor: qualquer substância líquida contida num corpo organizado; estado de espírito; tendência para a comicidade; forma inteligente de expressar-se com ironia sobre qualquer fato ou situação do cotidiano; *humour* (Michaelis: 2021).

A imagem que André constrói a partir da fala sobre o avô lembra, às avessas, imagem semelhante a do “O anjo caído”, aquarela de Dalí:¹⁰ o homem, um gaveteiro.

Aquarela “El ángel caído” (1950-60), de Salvador Dalí.



Reprodução de Subasta Real, disponível em: subastareal.es

Na gravura, a única gaveta com fechadura está em lugar do órgão sexual, mas, como as demais (ao contrário das gavetas do avô e do que recomenda a psicologia de Iohaná), ela se escancara, à mostra e à análise do homem. Abrem-se todas elas de dentro para fora do corpo, vazias. Essas gavetas que nada guardam são como gavetas do demo. Não havendo guarda, não há limite: volve-se ao amorfo e ilimitado, ao caótico condenado pelo pai.

O filho endemoniado, defensor de outra mundividência, é quem abre suas gavetas e os cestos alheios. Guardião das coisas da casa, ele revela a Pedro e ao leitor a conservação de suas memórias, as vivências e os mimos que guardou, numa caixinha cheia “do tumulto calado das lembranças” (Milosz, *apud* Bachelard: 1978. p. 226). André é gaveteiro aberto,

¹⁰ A obra é parte das 100 gravuras encomendadas pelo governo italiano em comemoração aos sete séculos da obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, e integra a divisão “Purgatorio, canto 1”.

que só “guardava para um dia espalhar [...] só ia enterrando nesta caixa para um dia desenterrar e espalhar [...]” (p.71).

Em *Lavoura*, os objetos são, portanto, objetos-sujeitos (Bachelard, 1978 p.248), intimamente relacionados com identidades, com o corpo e com o interior recôndito da alma humana, ampliando simbólica e semanticamente os personagens e a Casa.

Mais adiante, André volverá a falar da casa que ele vê e sente, a “Casa-segundo-André”. Os parêntesis desses capítulos (X e XII), engavetando o texto, cercando-o e isolando-o dos demais, assumem a sinalização dos devaneios do narrador (abertos ao leitor) sobre o que era o território concentrado da Casa. Transitamos hipoteticamente pelos corredores do interior recôndito de sua alma, como visitantes das lembranças extraídas do profundo poço de sua intimidade, sem que para isso precisasse haver o verbo. É interessante o uso dos signos gráficos também como representação do cerco, da divisa, da casa-prisão que encerrava o antigo André.

Na incursão pela memória empoçada desse narrador, surgem as imagens-fósseis dos espaços imóveis da Casa cercada do pai, que são colhidas, uma a uma, fazendo encorpar e crescer o ossuário¹¹ num corpo de imagens. Essa memória resgatada no discurso do filho torto e arredio integra, num fluxo de devaneio, sua ideologia *gauche* e os “fragmentos, miúdos, poderosos” (Nassar, 2014, p.63) da Casa, desnudando-a, ainda mais, para o leitor:

[...] uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória (Nassar, 2014, p.62-63).

O início da fala, com emprego da bilabial surda /p/ (pedra, pilão, provecto), é fiel à natureza dos objetos que iniciam a listagem e exercem força esmagadora em seu exercício, a força de uma batida, de pancadas. A escolha dos termos assevera, pela sonoridade, a gravidade da imagem dura que se projeta sobre os objetos em seguida. O olhar de André atribui qualificativos sombrios aos utensílios, extraindo deles o seu “juízo rígido de cascalho” (Nassar, 2014, p.34), adverso ao do pai, além de, mais uma vez, conectá-los intimamente ao corpo. A Casa com seus objetos-sujeitos é um corpo, um organismo doente com gamelas ulceradas, moringa e a sombra machucada na bica, o torrador fumacento, enegrecido, lamentoso e pachorrento. O sufixo *-ento*, com grau pejorativo, acrescenta mais força ao discurso de André, que traz certo tom de aversão, realçando o mau funcionamento dos objetos, a falta de cuidado com eles e a existência da desordem na Casa do pai, muito mais coerente com a modalidade canhestra da vida.

A rememoração, escuta de ecos, e a reafirmação dessa realidade dúbia se dão para André, justamente, por meio da análise dos utensílios da Casa, do vestuário da família, dos “feixes de rotina”. Fora de seus devidos lugares, estavam outros objetos, de madeira e de ferro, dispostos no jorro da memória:

¹¹ Mais uma vez, André lança mão da noção de “secura” ao dirigir-se à vida sob a ideologia paterna, ao corpo e à Casa da família, “nosso ossuário” (p.43), que alude à disciplina descarnada, à secura, mas, sobretudo, ao depósito (essa guarda exposta, violada/violentada pelo narrador-personagem) da imobilidade e da morte – segundo André, hipocritamente cultuadas no seio da família que o negava o direito à vida. Ossuário é memória, vestígio, “prova” do que resta destituído de vida naquele “espaço”.

[...] vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa. (Nassar, 2014, p.63).

Acentuando a exposição da contraditoriedade, ou, como discerne Estevão Azevedo (2019), da “corrupção demarcada no interior da família” (Nassar, 2014, p.82), André volta a frisar que “poderia retirar do mesmo saco”, da mesma Casa, objetos impregnados com os valores do pai. Também no fosso da memória da Casa ele escutava “vozes difusas”, sem, contudo, surpreender-se com “a água transparente que ainda brota lá do fundo” (Nassar, 2014, p.75) – referência à psicologia paterna. Azevedo também observa que, ao “retirar do saco” os objetos com os valores do pai, André os emparelha a uma adjetivação que os coloca e m suspeição – “um couro de cabrito ao pé da cama”, “uma louça ingênua [...], e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, [...] e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal” (Nassar, 2014, p.63). É essa dualidade que André encontra ou quer encontrar na Casa que ele afirma perturbá-lo; dela o narrador se utiliza para fundar, por via da palavra e do querer, uma organização própria.

Desvestir e desmascarar a Casa, a religião do pai e a conduta familiar envolve um esforço de projeção/simulação de desordens (na própria religião paterna) que lhe concede o poder da reorganização; que lhe permite instaurar uma nova ordem no circuito restrito de seu novo mundo – o “mundo maligno”, que sacraliza tudo o que é profano (e desordeiro) para o pai.

Qualquer casa já de si tem uma verticalidade assegurada pela polaridade porão-sótão/alto-baixo. Como esmiúça Bachelard (1978), no sótão, é possível ver a forte ossatura dos vigamentos do lar. Mas há o lado oposto, o porão, espaço obscuro que participa das potências subterrâneas, da irracionalidade das profundezas. Na imagem da Casa atua sua dupla polaridade vertical que corresponde à dupla natureza do homem. A dualidade denunciada por André como argumento em desfavor da palavra de Iohána traz a essência da Casa na qual ele gostaria de habitar e onde faria sentido viver, não fosse pelo sistema repressor do pai, que o marginalizava. No fundo, é isto, afinal, que André afirma querer: um lugar à mesa do pai.

No entanto, convém sublinhar, nem sempre, no romance, a dupla acepção dos espaços é inerente à sua natureza. Algumas vezes a convivência de forças é forjada por André, pela imposição de sua religião marginal ao espaço antagônico invadido. As descrições das cenas na capela fornecem melhor exemplo deste comportamento. Extensão sacra e luminosa da Casa do pai, a capela, verdadeiro santuário onde o leitor não transita senão após o ato incestuoso e o recolhimento desesperado da irmã Ana, passa a abrigar forças opostas em si mesma. Dispõe, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demônio, apenas pela força da presença endiabrada de André. Torna-se “câmara de bronze”, onde se portavam “a postos, simulados nas muitas sombras” (Nassar, 2014, p.116) os demônios do narrador-aliciador. O espaço mais representativo da religiosidade e do sagrado paternal é por ele profanado.

Após o ato incestuoso, cada vez mais à margem e sem espaço, André opta por habitar o primeiro espaço a surgir na narrativa, apresentado na primeira imagem do livro: o quarto de uma pensão interiorana de um casario antigo (que apenas nisso se assemelha à casa velha). Como todo quarto, independente dos demais cômodos, André habita uma pequena parte isolada do todo, alijada como ele mesmo na família, na mesa, na Casa do pai. O quarto o

representa enquanto filho marginal. Mas André faz dessa parte, indivisível (distinta de seu quarto na Casa, dividido com os irmãos), o seu todo, a sua casa, o seu mundo.

O quarto, sem as memórias do avô, sem a ruína e os ecos da casa velha, e, sobretudo, sem árvores, é o espaço dessacralizado, na acepção paterna, e o perfeito cômodo profano que André sacraliza; é o espaço que melhor representa a oposição ao evangelho de Iohána, que buscava construir uma Casa cercada por bosques com as árvores altas, no qual as filhas corriam e riam, com graça, nos dias claros de domingo. Um quarto é um cômodo à margem. Habitar um quarto é inimaginável para quem projeta a Casa, como Iohána, com querências de elevação. “Viver num andar é viver bloqueado. Uma casa sem sótão é uma casa onde se sublima mal; uma casa sem porão é uma morada sem arquétipos.” (Bachelard, 2019, p.82). Desta perspectiva, marcando clara oposição à construção paternal, André funda naquele quarto, vivendo num só andar, o seu mundo, a sua catedral, a sua intimidade inviolável. Mas, como na religião engavetada do pai, e nas proporções cabíveis, inaugura o seu alto e o seu baixo, um teto e, principalmente, um chão, o assoalho ao qual se encontra pregado na primeira cena do romance: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral [...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana” (Nassar, 2014, p.7).

Em direção diferente à defendida por Azevedo (2015), este estudo não considera que o quarto é “solução ilusória encontrada pelo narrador-personagem para lidar com seus conflitos”, tampouco que é espaço da solidão, onde “se espera vencer as forças internas”. Pelo contrário, para André o quarto é espaço para a vazão de seus desejos e anseios, para o exercício de sua liberdade e manifestação de seu ser, o que nos dá indícios de uma *réplica às avessas* da logística paterna, posta em prática pelo filho tresmalhado.

Na cena de abertura, André funde, em sua pregação reversa, o espaço do quarto, seus objetos e o corpo, atribuindo ênfase e maior importância àquilo que o pai reprimia: “Pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (Nassar, 2014, p.7).

Reitere-se que a nova construção sempre se erige a partir do erótico, raiz dos anseios passionais de André: o filho *gauche* deseja erguer outro equilíbrio “subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos” (Nassar, 2014, p.109). O retesamento dos músculos e a subida em altura nada compartilham com a elevação espiritual almejada pelo pai. Simulando uma ereção, André realça o desejo voluptuoso aliado à demolição do mundo paterno como pontos nodais da constituição de seus espaços.

Nesse novo espaço de poder, a “confusão” corpo-casa é perpetuada, dando ensejo a uma das imagens mais significativas do romance. Nos objetos do quarto de André na chegada do irmão Pedro, imbricam-se pelo menos duas interpretações: na primeira, os objetos letárgicos de seu quarto (como os da casa do pai) se agitam com as fortes pancadas à porta; na segunda, com a projeção dos sentimentos de André para as coisas que o cercam, os objetos ganham humanidade, entrando em “sobressalto e desespero” (Nassar, 2014, p.8) e manifestando a inquietação do próprio narrador-personagem, como se apresentam em “agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos” (Nassar, 2014, p.9), ou “me vi, de repente, fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto” (Nassar, 2014, p.14). Nesse segundo sentido, tudo se inverte: os membros do corpo, e ele inteiro, por extensão, são como objetos (“os objetos do corpo”, diz o narrador), e o quarto se manifesta como “estado de espírito”.

A resposta de André à chegada do irmão, organizando o espaço como se organizasse a si mesmo, ajeitando seu embaraço diante de Pedro, também ilustra o saber de André sobre

os hábitos da família. A palavra hábito, do latim *habitare*, elucida a ligação apaixonada do corpo que não esquece a casa natal inviolável. Os hábitos são a casa natal impressa no corpo do homem, que se agita em organizações: “esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira [...]” (Nassar, 2014, p.14). Frequentativo de *habere*, *habitare* ainda conserva a dupla acepção ter-ocupar-habitar e ter-manter-suster. Sabendo dos hábitos familiares, André corre para arrumar os objetos, esforçando-se para instaurar e manter, no quarto e em si, uma ordem semelhante à ordem paterna.

Embora por vezes se empenhe em organizações que volvem à conduta paterna, o espaço fundado/fecundado por André se erige em oposição: sua casa-quarto não tem verticalidade em si mesma, não tem raízes ou cosmicidade nem mantém relações com as “convulsões da natureza” (Nassar, 2014, p.58). O quarto, sem as memórias do avô, sem a ruína e os ecos da casa velha, é o espaço dessacralizado na acepção paterna e o perfeito cômodo profano que André sacraliza. O que ele almeja com esses sonhos de construções, sempre atento ao prumo, é, na verdade, erguer outro equilíbrio que ao mesmo tempo “corrija” a umidade da Casa do pai e atenda às suas vontades.

A proposta do narrador-personagem é substituir a antiga ordem paterna pela sua nova; trocar o selado, as tramelas e ferrolhos, “caindo o que for preciso, levantando um novo galpão, *atento ao espaço na hora de erguer uma parede*” (Nassar, 2014, p.122). Essa noção de “Casa revertida” se assemelha a do quarto de pensão de André, que foge à ideia paterna de Casa, sem, contudo, suplantá-la a religião de Iohaná: o filho a cultiva às avessas, perpetuando o jugo da cisão primordial e o conflito arcaico e irresoluto entre os dois polos.

No corpo de sua linguagem sugestiva e arquitetônica, André afirma que, com “veio sisudo de marceneiro” (Nassar, 2014, p.121), não só sabe usar as “ferramentas” do pai (consideremos a amplitude semântica do termo), como deseja aumentar o número delas. A palavra do filho, estritamente conectada à matéria carnal – ruína da ideologia paterna –, desenrola um discurso voltado às ferramentas e repleto de catacreses, que revela outro significado entranhado nas entrelinhas do que diz: “[...] vasculhando as orelhas dos martelos, o olho do nível e os dentes do serrote, vou conservá-las contra a ferrugem em graxa magra, sempre muito corretas para um novo uso” (Nassar, 2014, p.122).

As “ferramentas” simbolizam o discurso da religião paterna, que André retém, conserva, para novo uso: os “instrumentos” de construção, “além de forjarem a forma acabada das coisas, forjam muitas vezes, para o trabalho, *o acabamento da nossa própria vontade*” (Nassar, 2014, p.122). Da palavra do pai – instrumento que estabelece a “forma acabada” do mundo – erige-se o “acabamento de sua vontade” de fundação de novos espaços para o exercício do poder. Em outras palavras, “Para que ele se encaixe, não é necessário substituir o código, basta ampliar até o limite suas interpretações” (Azevedo, 2019, p.92), com a mesma ferramenta, ele constrói novas arquiteturas.

Por isso, elaborando qualquer construção arquitetônica, a mais poderosa força da narrativa, o verdadeiro construtor – *arkhé-tékhton* – é a palavra. “Arquitetar”, em *Lavoura*, é a moção de cada um dos discursos antagônicos. Eis a profunda conexão entre espaços e discursos: neste movimento de projeção, com a intenção de poder, se erigem tanto as ideologias divergentes como cada uma de suas idiossincrasias e de espaços fundados às suas maneiras.

Referências

- AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. *Tradição e Ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. 2015. 148 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- AZEVEDO, Estevão. “Geometria Barroca do Destino: Erotismo e Reescritura em ‘Lavoura arcaica’”. In: *O Corpo Erótico das Palavras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, pp. 71-182.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do repouso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2020.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2020.
- QUINTELLA, Carolina Raquel do Amaral. *Colheita maldita: nova ordem e repressão em Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. 2022, 182 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

A presença-ausência da figura materna e a desconstrução da linhagem patriarcal em *Menino sem passado*

The Presence-absence of the Maternal Figure and the Deconstruction of the Patriarchal Lineage in Boy without a past

Mirella Carvalho do Carmo
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
carvalho.m2108@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2851-7792>

Andréa Portolomeos
Universidade Federal de São João del-Rei
(UFSJ) | São João del-Rei | MG | BR
portolomeos@ufsjeu.br
<http://orcid.org/0000-0001-7298-5695>

Resumo: Este artigo analisa a obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago, para evidenciar como, desde a infância, a vida do autor é marcada pela morte prematura da mãe. Para tal, busca-se compreender a figura materna não como um corpo ausente, mas sim como uma *falta que ama*, estabelecendo uma referência à poesia de Drummond. Essa discussão sobre a orfanidade de Silviano, manifestada na presença-ausência da mãe, respalda-se em Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984) e Silviano Santiago (1988, 2005, 2021a, 2021b). Considerando a figura materna como *falta que ama*, reflete-se sobre a desconstrução da estrutura patriarcal na obra. Afinal, a narrativa abandona a imagem da árvore genealógica e utiliza o vitral de Chartres, constituído por enxertos, para destituir a centralidade da imagem paterna. Para isso, recorre-se, sobretudo, aos estudos de Silviano Santiago (1976, 2021a, 2021b).

Palavras-chave: figura materna; desconstrução; patriarcalismo; *Menino sem passado*.

Abstract: This article analyzes the work *Boy without a past*, by Silviano Santiago, to highlight how, since childhood, the author's life was marked by the premature death of his mother. For this, we seek to understand the maternal figure not as an absent body, but rather as a lack that loves, establishing a reference to Drummond's poetry. This discussion about Silviano's orphanhood, manifested in the presence-absence of his mother, is



based on Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984) and Silviano Santiago (1988, 2005, 2021a, 2021b). Considering the maternal figure as a lack that loves, we reflect on the deconstruction of the patriarchal structure in the work. After all, the narrative abandons the image of the family tree and uses the Charthes's stained glass, made of grafts, to remove the centrality of the paternal image. For this, we mainly use the studies of Silviano Santiago (1976, 2021a, 2021b).

Keywords: maternal figure; deconstruction; patriarchy; *Boy without a past*.

1 A figura materna: uma *falta que ama*

Quando ouvimos ou lemos a palavra “falta”, logo a relacionamos com “ausência”. Entretanto, em *Menino sem passado*, a “falta” da figura materna é compreendida sob um viés distinto que nos leva a desconstruir noções preconcebidas que temos acerca desse vocábulo. É o que nos explica Silviano Santiago (2021a, n.p.) em entrevista ao *Estadão*: “Em minhas memórias, a mãe não representa ausência. Ao contrário, é presença excessiva, que foi esvaziada pelo acaso da morte prematura. É falta que ama”.

Essa ideia da *falta que ama* estabelece um diálogo intertextual com o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Sendo assim, citamos alguns trechos do poema para, na sequência, aprofundarmos um pouco mais nossa discussão sobre o sentido da “falta”:

A falta que ama

Entre areia, sol e grama
o que se esquia se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

Está coberto de terra,
forrado de esquecimento.
Onde a vista mais se aferra,
a dália é toda cimento.

[...]

Já nem se escuta a poeira
que o gesto espalha no chão.

A vida conta-se, inteira,
em letras de conclusão.

[...]

No solo vira semente?
Vai tudo recomeçar?
É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar? (Andrade, 2015, p. 11–12).

Relacionando o poema de Drummond à presença-ausência da figura materna na obra de Silviano, entendemos que amar aquilo que nos falta, que nos foi roubado pela morte, é “procurar alguém que não há”, alguém que “está coberto de terra” e “forrado de esquecimento”. No entanto, embora a morte desencadeie a sumarização da vida, resumindo uma vida inteira a “letras de conclusão” que compõem o epitáfio inscrito no jazigo, a pessoa falecida pode “virar semente” e ser replantada em nossa memória. Com a morte da mãe, Silviano a refaz em suas lembranças e em seus afetos, transformando a “falta” em um lugar de presença do amor daquela que sacrificou a própria vida em prol do nascimento do filho caçula (Haroldo). Muito além da morte, da lápide, do luto e do esquecimento, as memórias de Silviano mantêm a mãe viva, presente em cada segundo de sua existência, seja na infância, na fase adulta ou na velhice.

Conforme antecipamos, Noêmia Farnese morreu para dar à luz seu filho Haroldo. Em *Menino sem passado*, há uma passagem que nos mostra, de modo mais explícito, três momentos que estabelecem uma virada brusca na vida do menino formiguense: (1) a mãe ainda viva no quarto de dormir; (2) a cama de casal ocupada apenas pelo pai; e (3) a mudança para o quarto da Sofia, a guardiã:

**“Não precisa ir lá ver se ele está dormindo. O Vaninho dorme que nem anjo”,
mamãe repete.**

[...]

**De manhã cedo, não vejo a mamãe deitada na cama. Só vejo o papai. Ele
acorda sozinho.** Para onde é que ela foi? Não se preocupe, Vaninho, sua mãe via-
jou. Foi visitar a mãe, em Pains. Está tudo bem. Ela passa bem. No domingo ela
já volta pra casa.

[...]

Tranquilizo-me, embora já não durma no berço de gradeado retangular nem no
quarto dos pais. **Passo a dormir numa cama de solteiro, no quarto da Sofia. Um
bebê chorão está dormindo no meu berço.**

Não gosto (Santiago, 2021b, p. 84, grifos nossos).

Durante a noite, Noêmia diz ao esposo (Sebastião) para não se preocupar com o sono do filho, afirmando que “Vaninho dorme que nem anjo”. Contudo, o menino, que parecia estar dormindo, consegue ouvir a voz materna. O fato de a criança estar acordada pode ter sido uma dádiva ou um castigo, pois foi o que permitiu com que “Vaninho” escutasse, pela última vez, as palavras de sua mãe. Na manhã seguinte, ao despertar, o garoto — que até o momento dormia no berço que ficava alocado no quarto dos pais — olha para a cama de casal e percebe que o lado reservado para a mãe estava vazio. Apenas o pai permanecia deitado. Ademais,

Silviano é realocado para uma cama de solteiro no quarto da Sofia, pois o seu berço passou a ser ocupado por um “bebê chorão” (Haroldo), por quem a mãe sacrificou a própria vida.

Sem a mãe biológica (original), Silviano Santiago precisou conviver com as cópias dela, isto é, figuras femininas responsáveis por criar, zelar e amar as crianças órfãs. Na narrativa, temos, em especial, três cópias maternas: (1) Sofia D'Alessandro; (2) Hilda; e (3) Jurandy. Importa frisar que essas mulheres foram apenas cópias da mãe e que “nenhuma cópia será a figura original” (Santiago, 2021a, n.p.), elas apenas reforçam a presença da mãe morta.

Com o falecimento de Noêmia Farnese, em 6 de abril de 1938 (aos 36 anos), Sebastião Santiago contrata uma imigrante, nascida na Itália, para ser a guardiã de seus filhos. Sofia D'Alessandro foi, portanto, a primeira mulher a ser “cópia” da figura materna, suprimindo, até certo ponto, a carência dos órfãos pelo afeto perdido da mãe. Haroldo e Silviano dormiam no cômodo que foi intitulado “o quarto de Sofia”, no qual partilhavam da companhia da babá. Sofia permaneceu na família até 1942, poucas semanas antes do segundo casamento do viúvo. Silviano e Haroldo, a partir de então, não souberam mais do paradeiro da babá, apenas tiveram que lidar, novamente, com o sentimento da perda. A memória dos tempos em que viveram junto à guardiã não foi apagada da mente dos meninos, restando a saudade de tê-la sempre por perto. Acerca disso, diz o narrador:

Pouco antes do segundo casamento do papai, a Sofia desocupa seu quarto e deixa nossa casa. Os dois meninos são abandonados à própria sorte. Aguardam a anunciada entrada da madrastra em casa. “Já podem dormir sozinhos, estão bem crescidinhos”, é o que o papai nos diz, justificando o súbito desaparecimento da guardiã. Nosso quarto conserva o nome da Sofia. Mantê-lo como do Haroldo e meu e apelidá-lo com o nome da guardiã, cujo paradeiro nos é desconhecido, teria sido forma discreta de rebeldia contra a professora que passaria a ocupar o lugar havia muito vazio na cama de casal?

Ou o batismo do quarto com o nome da Sofia teria sido simples e inesperado, mero apêndice inconsciente à saudade que os dois órfãos sentíamos dos seus cuidados e agrados? (Santiago, 2021b, p. 17).

No período em que permaneceu na família Santiago, Sofia compartilhou suas responsabilidades “maternas” com a irmã mais velha dos órfãos: Hilda. Assim como Sofia, Hilda viu seu “posto de mãe” ser estremecido pela chegada de Jurandy. Os irmãos foram cativados pelos presentes trazidos pela madrastra, recuperando sorrisos que, desde a morte de Noêmia, não se manifestavam nas feições infantis. Dessa maneira, Hilda

Perde a condição de substituta na noite em que a professora Jurandy nos visita pela primeira vez e presenteia os dois meninos órfãos com caixas de cigarrinhos de chocolate. Quando a Hilda enxerga o retorno do sorriso no semblante dos dois irmãos menores, ela, o Haroldo e eu, nós três perdemos o afeto estreito que nos diferencia e nos resguarda dentro da família Santiago. Na casa da rua Barão de Pium-i, a esposa renasce para o viúvo e, do matrimônio, irrompe a mãe dos enteados e dos futuros filhos. Em matéria de família, nada tem fim. Tudo se prolonga. A irmã mais velha volta a ser parte duma família incompleta a se completar (Santiago, 2021b, p. 254).

Conforme a citação, Jurandy não é apenas a terceira “cópia” da mãe para os enteados, ela é também a “cópia” da esposa para Sebastião Santiago. Dessa maneira, ela chega

para ocupar dois lugares na família, incluindo o espaço vago na cama de casal. Interessa observarmos que a madrasta é apelidada de “Jura”. No contexto da narrativa, “Jura” é bastante polissêmico, considerando que pode remeter, para além da abreviação do nome próprio, à ideia de juramento. O juramento se refere, como sabemos, a um compromisso selado com seriedade. Na obra, a madrasta, pelo laço matrimonial com o viúvo, diz sim não só ao esposo, mas também aos filhos dele que, por extensão, tornam-se seus filhos. Sendo assim, ela “jura” viver com o marido e com os enteados até que a morte os separe. Todavia, não foi preciso que a morte viesse, de novo, segregar a família. Bastou a chegada do primogênito de Jurandy e Sebastião (Rodrigo) para que os órfãos, com destaque para Silviano e Haroldo, fossem mais uma vez assolados pela perda materna. “Jura”, rompendo o juramento, passa a ser uma mãe muito dedicada ao filho legítimo, recém-nascido, não oferecendo sua atenção aos enteados. Com isso, ela “se distingue da mãe de que é cópia” (Santiago, 2021a, n.p.).

Ao contrário de Noêmia que, embora morta, está sempre presente, Jurandy não é tão presente na vida dos órfãos. Nessa linha, após terem perdido Sofia e Hilda, os garotos se veem diante de uma nova perda: a de Jurandy. Acerca disso, discorre o narrador: “Terei uma única certeza? Tenho. Por três vezes carente do amor materno” (Santiago, 2021b, p. 54). Nesse ponto, podemos nos questionar o porquê de o narrador afirmar ter perdido o amor materno três vezes, e não quatro. Entretanto, em nossa leitura, essa conta não inclui Noêmia Farnese (a mãe original), já que, apesar das três tentativas, ela é insubstituível. Aliás, as três cópias maternas só serviram para intensificar a *falta que ama* da mãe biológica. Afinal, “pelas cópias, a arte de perder desvenda e preserva a presença silenciosa da mãe morta” (Santiago, 2021a, n.p.).

Palmilhando caminhos entre perdas e esperanças, Silviano Santiago, ainda menino, começa a perguntar a si mesmo o sentido da palavra “mãe” e da palavra “amor”, uma vez que esse par mãe-amor é o que marca suas (sobre)vivências. Para refletir sobre essa questão, citamos o poema “Palavras abstratas”, de Santiago (1988, p. 80):

Palavras abstratas

Todas têm os gestos
estereotipados e sentimentais
de maternidade vicária:
a tia, a madrinha, a vizinha,
a irmã mais velha, a babá,
a madrasta, etc.

A criança apenas pergunta:
o que é mãe?
assim como perguntaria:
o que é amor?

O que é mãe? O que é amor? São “palavras abstratas” e, ao mesmo tempo, tão concretas, belas e dolorosas. Nessa esteira, a *falta que ama* ensina ao garoto sonâmbulo¹ a visão da vida sob o viés de um paradoxo, o qual foi tomado de empréstimo de uma reflexão constru-

¹ Na obra, Santiago se recria como protagonista da narrativa e se autodenomina “menino sonâmbulo”, a fim de marcar a condição híbrida de sua existência, esta que transita entre o real e o inventado.

ída por Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 27 de maio de 1925. Tal paradoxo foi utilizado como epígrafe do capítulo seis de *Menino sem passado*: “Por acaso já desassociou a palavra *felicidade* da palavra *prazer* e a palavra *infelicidade* da palavra *dor*?” (Andrade, 1988, p. 53).

Nosso pensamento, em geral, é organizado em dicotomias. Por conta disso, é um exercício bastante desafiador não contrapor a dor ao prazer e a felicidade à infelicidade. No entanto, o que Mário de Andrade ensina a Drummond e, por extensão, a Silviano é que quando desdobramos faces que nos são apresentadas, a priori, como opostas, conseguimos perceber nuances que nos lançam a uma resultante: a de que “a própria dor é uma felicidade”. Leiamos o que diz Mário de Andrade (1988, p. 49):

No *Losango cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese, mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: “A própria dor é uma felicidade”. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor, qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade.

Como dissemos, essa ideia mariandradina é posta em pauta, de maneira mais explícita, no sexto capítulo de *Menino sem passado*, capítulo este intitulado “O tio Mário”. Tio Mário é a recriação de Mário de Andrade como um personagem de Silviano Santiago. Mais do que isso, como um membro de sua família. Um sujeito estigmatizado e desprezado por todos pelo fato de ser louco. No entanto, mesmo excluído pelos familiares e sendo alvo constante de chacotas, o tio desperta a curiosidade do sobrinho — o menino sonâmbulo —, que afirma: “Intriga-me e me desafia o desconcertante sorriso no rosto do tio Mário” (Santiago, 2021b, p. 230). Por ter sido fadado a *conviver com* e a *viver na* loucura, o tio ensina ao garoto que a vida consiste no desatar de dicotomias, fazendo-o entender que o sofrimento e a felicidade caminham juntos, e não em veredas segregadas. O sorriso é, pois, o que marca a desassociação da dor com a infelicidade e do prazer com a felicidade.

Seu sorriso é ponto de interrogação sobre a morte sacrificial da mãe e sobre a vida do menino machucado pela infelicidade da perda.

O sorriso do tio Mário golpeia ao sobrinho na infância sonâmbula, angustiando-o, intrigando-o e o desafiando pelo resto da vida. **Ao me dar a primeira lição sobre a arte de viver em dor/alegria, seus lábios entreabertos aliviam o sonambulismo em que vivo** (Santiago, 2021b, p. 231, grifos nossos).

Desse modo, é com o tio Mário que a criança aprende que é possível, sim, sorrir e seguir a vida, apesar de tantas dores, perdas e vazios. A sobrevivência, e tudo o que ela demanda, golpeia inúmeras vezes o menino, mas o sorriso do tio louco traz a lição da “arte de viver em dor/alegria”. Assim sendo, o narrador sustenta que “é compreendendo o tio Mário que me compreendo” (Santiago, 2021b, p. 227).

Em síntese, com Mário de Andrade (ou “tio Mário”), Silviano Santiago percebe que a vida é um duplo sim: um sim à dor e à felicidade. A mãe morta foi também praticante desse duplo sim, na medida em que assumiu a dúbia afirmação do *parto* — da vida, do nas-

cimento do filho caçula — e da *morte* — sua partida da vida e a impossibilidade de ver seus filhos crescerem e de estar fisicamente presente no dia a dia deles. Com isso, Noêmia disse sim ao parto e ao partir.

No conto-carta “Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos”, Santiago (2005) performa o leitor-escritor da carta de Mário a Drummond, ressaltando que o paradoxo mariandradino — “a própria dor é uma felicidade” — foi inspirado nas reflexões de Nietzsche:

[...] chego finalmente à passagem de Nietzsche onde me parece que v. se inspirou (?) para escrever a carta que enviou ao Carlos. Certo ou equivocado, não será agora que tiro o próprio da reta. Transcrevo-a para nosso uso futuro:

Na ciência dos mistérios, a dor é sagrada: e era o “trabalho do parto” que a tornava sagrada, todo o devir, todo o crescimento, tudo aquilo que nos garante um futuro exige [o grifo é dele (Nietzsche)] que haja dor... As “dores do parto” são indispensáveis à alegria eterna da criança, à eterna afirmação da vontade da vida (Santiago, 2005, p. 169).²

Entender as “dores do parto”, a dor da mãe que se sacrifica pela vida do filho, é o projeto literário de Silviano Santiago. Nas palavras de Eneida Maria de Souza (2008, p. 43), é para compreender “o enigma da criação pela perda da figura materna que [Silviano] se dedica à literatura, uma forma de suplementar o vazio da origem”. Esse exercício da escrita artística como suplemento ao vazio é reafirmado pelo próprio Silviano no encerramento da carta de Mário a Drummond, reescrita por ele:

Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo. O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil. A dor que advém no momento em que a mulher grávida morre das “dores do parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, no momento em que ela só pode dizer sim à vida através do filho que nasce. [...] (Santiago, 2005, p. 170).

Essa “dor inútil” da mãe é evidenciada nas fotografias que estão no livro. Aliás, o capítulo sete de *Menino sem passado*, intitulado “Fotos”, configura-se como um álbum de imagens e afeitos que retrata, sobretudo, o corpo ausente-presente de Noêmia. Ademais, a epígrafe do capítulo faz menção à obra *A câmara clara*, citando a seguinte passagem de Roland Barthes (1984, p. 19): “Resolvi tomar como ponto de partida da minha busca apenas algumas fotos, aquelas que, tenho certeza, existiam para mim. Nada a ver com um corpus: somente alguns corpos”.

A câmara clara não é somente um livro sobre teoria da fotografia, pois também é uma obra em que Barthes escreve sobre a mãe morta, sobre a tentativa de se aproximar do que se tornou intangível: o corpo ausente da mãe. Vale destacar que Barthes não se refere à instituição Mãe, mas à mãe (caixa-baixa), representativa do primeiro amor, do vínculo de origem. A figura materna levada pela morte é reencontrada, no caso de Barthes (1984, p. 102), na “Fotografia do Jardim de Inverno” (“*La photo du Jardin d’Hiver*”), que retrata a mãe-menina, o corpo materno que, ainda na infância, estava longe da morte: “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe”.

As fotos podem, portanto, fazer (re)viver uma pessoa morta, já que no instante capturado pela câmera o corpo fotografado ainda estava vivo. Por um lado, a imagem é capaz de

² Nietzsche (2006, p. 106).

ressuscitar memórias sepultadas pelo luto e pela dor, reaproximando o espectador da pessoa fotografada (do morto) e trazendo um efêmero conforto de rever a mãe que, no momento da fotografia, ainda estava viva. Por outro, há a reafirmação da perda, pois a foto “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984, p. 13). Logo, o alívio pode ser suplantado pela angústia da consciência de que a figura materna é, de fato, apenas uma figura, um registro imagético, um espectro. Ainda assim, Barthes (1984, p. 121) diz: “a foto é uma espécie de vínculo umbilical [que] liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”.

Em diálogo com Barthes, Santiago também compreende a fotografia como uma espécie de “vínculo umbilical”. Na primeira imagem, vemos Silviano ainda bebê, com quatro meses de idade (Figura 1).³

Figura 1 – Fotografia de Silviano com 4 meses de idade.



Dia 29 de janeiro de 1937.

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: *Menino sem passado* (2021b, p. 244).

Ao olharmos o retrato, podemos pensar, a princípio, que o bebê está simplesmente sorrindo para a foto, obedecendo aos comandos do fotógrafo (o pai). No entanto, quando somos informados pelo narrador de que a fotografia foi feita pouco antes da morte da mãe de Silviano, o sorriso da criança ganha novos significados. Muito mais do que sorrir para a câmera, Silviano sorri por ver a mãe que no instante do clique está à sua frente, presente. Combinando com o sorriso, temos o olhar que mira, com atenção e afeto, o corpo vivo de Noêmia. Já adulto, Silviano revê não só a imagem de si mesmo, mas os olhos que viram a mãe em vida: “*Vejo os olhos que veem minha mãe viva. Revejo os olhos do menino recém-nascido que*

³ Tal foto foi utilizada na capa de outra obra de Silviano Santiago: *O falso mentiroso: memórias*.

veem o corpo da minha mãe, de pé, em carne, osso e sangue, que não lembro mais” (Santiago, 2021b, p. 244, grifo do autor).

Por ser, à época, apenas uma criança com poucos meses de vida, o formiguense não se lembra com nitidez de sua mãe. Contudo, a fotografia, como dito por Barthes (1984), repete o que, existencialmente, é irrepetível. Desse modo, o olhar infantil recria a presença da mãe na memória do adulto: “só ele [o bebê] vê o corpo dela, que eu [adulto] não vejo” (Santiago, 2021b, p. 249). Nesse sentido, o registro fotográfico se configura como a reconstrução do “vínculo umbilical” para o menino-adulto órfão. Nos dizeres do narrador:

Com os olhos atuais possuo pelos olhos do recém-nascido fotografado o corpo da mamãe tal como foi visto ainda em vida. Ela esteve ali, na minha frente, naquela sala. Naquela hora, naquele minuto, naquele instante. Ali esteve e agora está aqui, no meu escritório; e para sempre estará viva nos olhos do menino nascido em 29 de setembro do ano anterior (Santiago, 2021b, p. 245).

Nessa esteira, podemos notar um movimento duplo que perpassa a fotografia, já que, ao mesmo tempo em que o bebê é fotografado, a mãe também é fotografada pelo filho. Diante disso, perguntamo-nos — assim como o narrador — se a foto, devido ao seu valor simbólico e afetivo, não seria uma relíquia. Quando analisamos a imagem apenas sob o plano que representa o corpo do recém-nascido, ela não pode ser entendida como uma relíquia, pois o menino ainda vive, embora já esteja em outra fase de sua vida. Entretanto, quando consideramos o “efeito rebote” do olhar da criança que fotografa o corpo da mãe morta, a fotografia se torna, sim, uma relíquia. Sobre isso, diz Santiago (2021b, p. 246): “Se a foto não é relíquia do infante de olhar esperto e cativante, sorridente, o é da nossa mãe que, no instante luminoso do clique, está viva embora de corpo ausente na foto”.

Ademais, Santiago (2021b, p. 246) afirma que os olhos do infante projetam, ao todo, seis olhos:

Possuo a foto do penúltimo e solitário filho de dona Noêmia, clicada no dia 29 de janeiro de 1937. [...] **Somos um, sendo ele e eu. Somos três, sendo ele, eu e ela. Dois a dois, nossos seis olhos nos aproximam da fogueira da vida, e nos distinguem pelo momento preciso em que revivemos o segundo vivido. Quatro dos seis olhos ainda estão em vida e, pela imagem, são aproximados simbolicamente dos dois restantes, engolidos pela morte prematura** (Santiago, 2021b, p. 246, grifo nosso).

Em vista disso, a foto não representa um só sujeito, mas três: (1) o bebê que olha diretamente para a mãe; (2) o adulto que olha para si mesmo enquanto bebê e que, por extensão, vê a mãe; e (3) a mãe que é registrada pelo filho sem se dar conta de que estava, já, recoberta pela sombra da morte. Como assinala Silviano, apenas quatro dos seis olhos permanecem vivos, sendo que os sobreviventes se aproximam dos outros dois não viventes. Nas pupilas dos que vivem, a falecida mãe ainda pulula com a força do amor fraterno e das memórias. Nessa linha, temos a comunhão de três corpos que coexistem na perda, na dupla relação entre amor (vida) e morte (luto): “O corpo infante em vida eterna — o corpo reprodutor morto — o corpo sobrevivente desde sempre em luto” (Santiago, 2021b, p. 252).

Logo, por ser um leitor semiológico, o menino sem passado lê os corpos que estão ausentes e presentes nas imagens que compõem o livro. A respeito do capítulo “Fotos”, Santiago (2021a, n.p., grifos nossos) afirma:

Não busco dar às fotos um corpus, ou seja, um álbum de família. Procuo ver nelas “corpos” que se exibem e outros corpos que são escondidos. [...] **O capítulo se escreve como álbum “de” corpos. Se fosse álbum de família teria sido arrumado pelo Pai - com inicial maiúscula. O sentido de seu álbum é o de reafirmar sua marca em cada filho-homem (digo o óbvio: suas fotos negam lugar às mães e às irmãs - é o primogênito do primeiro casamento que dá à luz o primogênito do segundo casamento). [...] O olhar do menino sem passado está a buscar as matriarcas ausentes e as matriarcas futuras.**

A partir da citação, Silviano deixa claro que a organização das imagens em seu livro não serve para reforçar o patriarcalismo que exclui as figuras femininas da família (mãe, irmãs, madrasta etc.). Na fotografia de 1937 (Figura 1), como vimos, a mãe está escondida na imagem, mas o filho insiste em recuperá-la a partir de seu olhar que reflete o corpo dela. Feito isso, o escritor se contrapõe às tentativas de apagamento das mulheres nas fotos de família.

No ritmo da desconstrução da linhagem patriarcal e evidenciando a presença-ausência materna na família Santiago, partiremos para a próxima seção deste artigo. Nela, discutiremos o modo como o narrador abandona a convencional estrutura da árvore genealógica, assentada na figura do patriarca, para perceber a imagem de sua família como enxertos, isto é, como vitrais fraturados e disformes, tal como o vitral de Chartres.

2 Do sangue aos enxertos: a desconstrução da linhagem patriarcal

Como traçar a árvore genealógica de uma família composta por galhos tortos e frutos híbridos? Como pensar em uma organização arbórea quando não há uma só estrutura feita de tronco e raízes estáveis que sustentam todo o corpo familiar?

Na desafiadora tarefa de representar pela escrita sua (des)estrutura familiar, o menino sonâmbulo redesenha sua vida e a de seus familiares com palavras pouco lineares, mas muito adequadas à criatividade. Como a imagem arbórea não condiz com sua vida em família, o garoto provinciano se atenta ao trabalho do pai com o jardim de casa para, na idade adulta, recompor a seiva familiar pela linguagem literária. No jardim da rua Barão de Pium-i, Sebastião Santiago aproveitava os domingos de folga para cultivar roseiras e desenvolver a terra para o plantio de diferentes espécies de flores.

Pela enxertia, Sebastião se dedicava a criar novas roseiras, fundindo mudas de variadas espécies. O trabalho de enxertia feito pelo pai era, como afirma o narrador, uma forma de compensar o vazio da vida matrimonial, haja vista que Sebastião havia perdido a esposa Noêmia. Desse modo, “ao inseminar com enxertos os galhos das roseiras, a vida marital, brutalmente interrompida, se complementa por atividade compensatória” (Santiago, 2021b, p. 135).

Com isso, Sebastião utilizava sua habilidade manual de cirurgião-dentista na tentativa de suplantar o luto e plantar novas flores e esperanças. Durante a semana, exercendo sua profissão, ele usava o bisturi para cortar e costurar as gengivas inflamadas dos pacientes, enxertando peles por meio de suturas. Aos domingos, com o auxílio de um estilete, “o viúvo

enxerta[va] com carinho e prazer os galhos das mais belas roseiras floridas”, criando rosas “nunca vistas nas redondezas” (Santiago, 2021b, p. 135).

Em sua escrita memorialística, Silviano Santiago cria vivências híbridas, aos moldes da enxertia. Assim como um médico retira um pedaço de pele de uma parte do corpo para enxertá-la em outra ou como um jardineiro combina partes de uma planta com outra de diferente espécie para criar uma muda nova, Silviano Santiago escreve *Menino sem passado* num esquema de enxertia que mescla a herança paterna da jardinagem e a hospedagem na obra de autores como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. É pelos enxertos que Silviano desdobra o tecido de sua grafia-de-vida e se recompõe como uma colcha de retalhos que recobre não só as memórias de sua terra natal, mas também os tempos vividos na França e nos Estados Unidos. Para tanto, Santiago (2021b, p. 123–124) observa: “Pelo enxerto feito pelo meu pai em galhos de roseira, virei galho de roseira a crescer forra do patriarcado ítalo-mineiro. [...] Liberada da seiva única por enxertos, sou roseira mais artificial que natural [...]”.

Como uma rosa enxertada, o formiguense acumula experiências pessoais, intelectuais e culturais que o transformaram em um cosmopolita. Por isso, não há como narrar, na velhice, sua infância em Formiga sem contaminá-la com as vivências que o fazem um sujeito ramificado. Não há um encaixe perfeito de seu corpo em seu clã, em sua árvore genealógica alicerçada no patriarcado mineiro, pois não há como desconsiderar as partes de si que foram enxertadas, as alteridades que o constituem: “Não posso reintegrar meu corpo ao clã que deseja me assumir e que perpetuo nesta narrativa, se a ele só pertenço por ser flor produto de sucessivos enxertos físicos e sentimentais” (Santiago, 2021b, p. 124). De seu corpo, brotam “galhos-braços” que coçam e incomodam os troncos da estrutura patriarcal, que descascam a instituição paterna e que expõem o fluxo ininterrupto da seiva materna. Em outras palavras, a enxertia possibilita a Silviano desconstruir o viés patriarcal que tenta impor uma imagem engessada de sua família, evidenciando, entre outras questões, que a mãe (enquanto *falta que ama*) é uma das raízes principais que sustenta o corpo familiar e que atravessa afetivamente o seu corpo de sujeito.

Em vista disso, Silviano Santiago compreende que a metáfora da árvore genealógica, cujo símbolo é o pé de manga-rosa plantado no quintal de sua casa, não se adequa à situação de sua família. Em oposição à estrutura da grande árvore frutífera, Santiago (2021b, p. 121) investe na enxertia rizomática para representar as ramificações de sua genealogia, uma vez que “o enxerto interrompe, abre atalho e desvia o patriarcado de sua rota primitiva”.

O conceito de rizoma contrasta com a ideia de uma organização hierárquica ou arbórea. Por não ser linear, ele se desdobra horizontalmente, sem uma estrutura estável. Pelo fato de não ser uniforme, os enxertos rizomáticos extrapolam a raiz central, ocupando espaços que os ramos de uma mangueira comum não alcançam e, sequer, fazem sombra. Pensando nisso, Eneida Maria de Souza (2020, p. 72)⁴ assinala que o conceito de rizoma é “análogo à desconfiança quanto às raízes, às árvores genealógicas e à obediência às origens”.

Desobedecendo às origens e, sobretudo, ao patriarcado, o narrador reafirma que a sua genealogia é composta por múltiplos bonsais. O bonsai pode ser lido como metáfora para rizoma, na medida em que seus galhos e folhas parecem compor diferentes núcleos arbóreos que, em conjunto, formam a arvorezinha. A árvore é única, sim, mas é ao mesmo tempo uma

⁴ Souza (2020) realizou seu estudo sobre o conceito de rizoma tendo como base as discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*.

amálgama de ramificações que a torna múltipla. Acerca disso, Santiago (2021b, p. 123) narra: “Meu corpo físico acolheu a vários e diferentes núcleos familiares que, por obra do milagre do enxerto, podem ganhar vulto graças à intervenção intempestiva de matriarcas ousadas”.

Na família de Santiago, a principal representante dessa ousadia matriarcal é a avó paterna, Maria Thomasia ou “Maricota”, que quebra “as tábuas da lei mineira de família”⁵ ao desenrolar um relacionamento extraconjugal. Maricota era casada com José Santiago Amparado, com quem teve um filho: Sebastião Santiago. O avô biológico de Silviano possuía uma pousada que administrava junto à esposa. Maricota ajudava na limpeza da pousada e no asseio da cozinha. Ela era “bela como poucas moças ou nenhuma da cidade de Formiga” (Santiago, 2021b, p. 176).

Sua beleza despertou a atenção do jovem fazendeiro e viajante Juca Amarante que passou pela pousada na ocasião em que seguia, com outros tropeiros, rumo à Feira de Muares de Sorocaba. Da fricção dos olhares de Juca e Maria, despontou um novo broto na árvore bonsai, enxertando novos galhos na genealogia da família Santiago. Concedemos nossa palavra ao narrador para que possamos observar o impacto do primeiro encontro entre os amantes e a faísca que, posteriormente, incendiou o patriarca da família, o avô Giuseppe (José Santiago):

Os olhos de José Gonçalves [Juca Amarante] buscam os olhos de Maria Thomasia e, sem se entrelaçarem, se encontram no pátio da casa de pouso. Nada dizem. Tudo falam. Os olhares se espetam um no outro, e não gritam de dor. Bocas se fecham mudas. Olhos feridos caem no chão. Cabisbaixos. Amor é ferida. Dói, e não se sente. Frontalmente, os olhares voltam a se espetar um no outro. Não gritam aí! Onde se chocam brota uma chispa. Agiganta-se e permanece invisível. Vive, ainda que os olhares se recolham. Recolhem-se sem medo de enfrentar o fogo que arde. Por honradez (Santiago, 2021b, p. 176-177).

Após a inicial troca de olhares, os amantes “assassinam as respectivas famílias” (Santiago, 2021b, p. 177–178) ao consumarem seu romance na calada da noite. Embora a avó tenha traído o avô biológico, Silviano insiste em narrar o amor de Juca e Maria: “Escrevo o amor de Juca e Maria no silêncio aberto pelo que desconheço” (Santiago, 2021b, p. 178). Aliás, a narrativa é construída não só com sensibilidade, mas também com admiração. Para o formiguense, Juca e Maria são seus verdadeiros antepassados, pois foram eles que trouxeram o espírito de liberdade para a família e que acrescentaram o fruto híbrido, profano e sagrado, à árvore genealógica. É com os dois amantes que a roseira enxertada passa, de fato, a florescer.

A partir dessa floração, o sobrenome *Amarante* é acrescido ao *Santiago*, marcando os laços sanguíneos que tingem as pétalas do código geneticamente (e voluptuosamente) modificado da roseira enxertada que é Silviano e sua família.

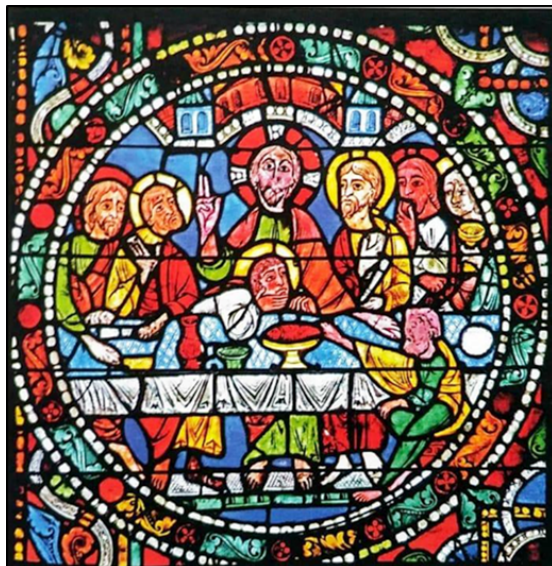
Além da avó biológica e do avô adotivo, o segundo casamento de Sebastião Santiago também acrescentou novos galhos à árvore bonsai dos Santiago/Amarante. Com o novo matrimônio, o pai — que via a jardinagem como atividade compensatória do vazio marital — enxerta Jurandy na estrutura familiar. Dessa forma, o sobrenome Cabral, tomado de emprestimo do pai de Jura (Erasmus Cabral), também entra na linhagem.

⁵ Verso extraído do poema “Beijo”, publicado na obra *Menino Antigo — Boitempo II*, de Drummond. Tal verso é retomado, diversas vezes, por Silviano Santiago em sua narrativa.

Com a nova enxertia, surgem outros galhos na roseira dos Santiago. Sebastião Santiago, que tivera sete filhos no primeiro casamento, “semeou” — para aproveitarmos o campo semântico da jardinagem — mais quatro descendentes com a segunda esposa: Rodrigo, Rui, Ricardo e Gilda. Há, pois, dois afluentes maternos (Farnese e Cabral) que tornam a família diversificada não só nas fisionomias, mas também nos temperamentos, trazendo ainda mais complexidade à trama familiar.

Diante de tantos contrastes e divergências, o narrador recupera as memórias de quando estava em solo francês. Movido pela nostalgia de estar em Formiga e de poder visitar a igreja matriz da cidade, a modesta São Vicente Férrer, Silviano vai de trem até o município vizinho a Paris: Chartres. Lá, o provinciano visita a catedral da cidade, local em que se depara e se deslumbra com as cores e os retalhos que constituem o grandioso vitral representativo da Santa Ceia, como vemos na Figura 2:

Figura 2 – O vitral e a desconstrução da família patriarcal.



Fonte: *Menino sem passado* (2021b).

Sobre sua experiência com o vitral, Santiago (2021b, p. 125, grifos nossos) assinala:

Os perfis de chumbo [...] desagregam o todo aparentemente uniforme e colorido da representação artística.

O rosto de Cristo é recortado. Decepaos, seu braço, sua mão e seus dedos. [...]

Alguns dos doze apóstolos foram expulsos da dupla circunferência e outros, presentes, têm o corpo guilhotinado pelo artista. Nem mesmo as cores reluzem de forma inteiriça e chapada. Ninguém é feito de uma peça só e nada é inteiro. **Tudo é fração comunicável. [...] No vitral, nada é ostensivamente íntegro.**

No vitral, Cristo está no centro da mesa e a seu lado estão seus apóstolos. Contudo, notemos que, ao contrário da narrativa bíblica e de outras pinturas representativas da Última Ceia — como o emblemático quadro feito por Leonardo Da Vinci —, nem todos os doze apóstolos estão presentes na imagem. Dos doze, apenas sete estão representados e, mesmo os

que aparecem, “têm o corpo guilhotinado pelo artista”. A quantidade de apóstolos presentes do vitral coincide com a quantidade de filhos que Sebastião Santiago teve em seu primeiro matrimônio: sete. Decerto, nem todos os filhos são homens, há mulheres também. No entanto, o número sete é de extrema importância para compreendermos o sentido da desconstrução da ceia familiar de Silviano, comparando-a com a cena da Última Ceia de Jesus.

Na Santa Ceia, Jesus oferece ao Pai (Deus, o patriarca-mor) seu corpo e seu sangue, transfigurados em pão e vinho. Na sequência, o corpo e o sangue de Cristo são partilhados com os apóstolos, que selam o compromisso de perpetuar a memória de Jesus por todos os séculos, conforme relato bíblico. Logo, a representação tradicional da Santa Ceia é, em si, uma celebração do patriarcalismo.

Na contramão do que dita a tradição bíblica, o vitral da catedral gótica de Chartres desfigura os rostos de Cristo e dos sete apóstolos representados. Cada parte da imagem e cada detalhe da ceia sagrada não passam de mosaicos, de pedaços de corpos decepados pelos perfis de chumbo que tornam o todo da imagem uma “fração incomunicável”. Por ser uma figura composta por fragmentos, Jesus (o patriarca) é destituído de seu trono central. Ele não tem, sequer, o poder de centralizar a si mesmo, pois seu corpo está em ruínas. Os apóstolos são igualmente fragmentados.

Em vista dessa fragmentação que conduz à desconstrução da cena patriarcal, Santiago (2021a, n.p.) reconhece que o vitral é uma metáfora profícua para compreendermos a estrutura de sua família, distanciando-nos da ideia cristalizada da árvore genealógica: “Abandono a imagem da árvore genealógica para me representar e aos meus como se figura num vitral em cores na catedral de Chartres”.

Ao projetar a si e aos seus na imagem do vitral, Silviano retira a figura paterna do centro da família. O pai é visto em ruínas e, junto dele, estão os sete filhos da linhagem Santiago/Farnese. Dentre os sete, está Silviano. É ele quem ocupa o lugar do traidor de Cristo/Pai: Judas Iscariotes. Com os olhos vidrados no vitral, o formiguense assenta-se em um dos bancos da igreja e relembra a Sagrada Escritura:

*Um de vós há de me trair? — sentado num dos bancos destinados aos fiéis, esforço-me por escutar a pergunta avivada pela lembrança do Novo Testamento.
Sou eu, Senhor?, respondo-a, repetindo-a em voz alta aos meus botões, enquanto os olhos buscam a imagem da bolsa pesada de moedas de prata, em mãos de Judas Iscariotes (Santiago, 2021b, p. 126, grifos do autor).*

A pergunta feita por Jesus sobre quem haveria de traí-lo, entregando-o aos captadores em troca de trinta moedas de prata, é respondida em tons interrogativos e em primeira pessoa pelo narrador — “Sou eu, Senhor?” — que, em seguida, procura a bolsa cheia de moedas, elemento consumidor da traição.

Ainda no banco da catedral, o narrador relembra o poema “A mesa”, de Drummond, publicado em *Claro Enigma*. No poema, Andrade (2012, p. 94) representa os membros de uma família interiorana tradicional que, à mesa do jantar, fartam-se sob o olhar do pai que partilha o pão com os filhos:

*[...] Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria a fome,*

e comida era pretexto [...].

O “grande jantar mineiro” era um mero pretexto para “reunir” a família patriarcal, sem que a reunião se tornasse sinônima de união. Os filhos estavam assentados no instante da refeição, mas o pão repartido pelo pai não saciava a fome intelectual da prole: “Sob o austero e intimidante olhar do pai, o alimento compartilhado pelos descendentes famintos sacia o apetite dos corpos, mas não sacia a fome de saber” (Santiago, 2021b, p. 127). Nesse sentido, somos, mais uma vez, conduzidos à imagem da Última Ceia — descrita em Mateus 26:26 —, na qual Cristo, ao oferecer o pão sagrado aos apóstolos, diz: “Tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim” (Bíblia, Mt, 2015, p. 1500). Nos dizeres bíblicos, a divisão do corpo de Cristo é precedida pela linguagem em tom imperativo (“tomai” e “comei”). Logo, notamos que Jesus (em nome de Deus) ordena, tal como um patriarca, que os “filhos” participem da ceia familiar.

Nos preceitos da “tábua da lei mineira de família”, a ceia era sagrada e cada membro deveria ser grato, ao patriarca-mor (Deus), pelo alimento que não faltava à mesa e, ao patriarca mais direto (o pai), pelo alimento conquistado e repartido com os descendentes. No entanto, conforme dissemos, a reunião feita no jantar não simboliza união, pois a toalha branca que recobria a mesa (a pseudo-harmonia) se mancha de vinho tinto (esguicha o sangue paterno) na ocasião em que os filhos começam a recordar os acontecimentos de suas vidas, abrindo-se a especulações. A liberdade de pensamento não era bem-vista pelo autoritarismo paterno, mesmo em situações comemorativas como o banquete preparado para o seu aniversário. É nesse sentido que o pai, pela via do alimento partilhado, “não sacia a fome de saber” dos filhos.

Os versos de “A Mesa” também explicitam que o patriarca, na família de Drummond, é o centro da Santa Ceia. O pai é sempre superior aos filhos e à própria celebração do jantar. Por querer ser sempre o centro, ele existe solitário no farto banquete. A mesa, tão cheia de filhos, filhas e alimentos variados, é uma mesa vazia. É pura e simplesmente uma autocelebração patriarcal:

[...] Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual vos convocamos por muito — enfim — vos querermos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa
vazia (Andrade, 2012, p. 102).

Todavia, o poema ainda reafirma, mesmo que negativamente, o amor ao pai. Nessa esteira, o poeta, embora reconheça a supremacia paterna, insiste em recuperar os vestígios do amor fraterno por entre as desavenças familiares. Afinal, ele dirá que “os caminhos do amor só o amor sabe trilhar” (Andrade, 2012, p. 98).

Ainda diante do vitral de Chartres, Silviano rememora outro poema drummondiano: “Comunhão”. Este poema, ao contrário do anterior, retrata a efetiva ruptura do filho com o pai. Tal ruptura “se constrói pelo desejo de o filho ocupar o lugar do pai. Não foi o centro no passado. Quer ser o centro no presente” (Santiago, 2021b, p. 130).

A princípio, cabe analisarmos o título do poema. Se recuperarmos a imagem da Santa Ceia, “comunhão” nos remete ao sacramento da Eucaristia, à partilha do pão (o corpo de Cristo) e do vinho (o sangue de Cristo) com os apóstolos. Na ceia eucarística, o centro é Jesus Cristo. Na

família de Drummond, como pudemos ver em “A mesa”, o pai é o elemento central. Dessa forma, em “Comunhão”, o poeta deseja substituir o patriarca, sendo o cerne da sua estrutura familiar:

Comunhão

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. [...]
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados (Andrade, 2015, p. 27).

Como se olhasse por uma lente externa, Drummond observa seu grupo familiar pelo lado de fora. Ele vê seus parentes como mortos que permaneciam de pé. Afinal, “nenhum tinha rosto” e só conversavam utilizando a linguagem do silêncio. Os rostos dos familiares são decapitados, à semelhança da estética dos mosaicos que compõe o vitral de Chartres. Com isso, o poeta “lê a cena como se estampada na tela de cinema panorâmico e a recaptura pela escrita poética” (Santiago, 2021b, p. 129). Dos bancos desse “cinema panorâmico”, Drummond se desloca para dentro do poema e da família ao notar a existência de um “lugar vazio na roda”. O vazio seria o desejo de ocupar a centralidade antes demarcada pela figura patriarcal. Ao tomar o trono paterno, o poeta se torna “uma parte a mais e inexpressiva do patriarcado mineiro” (Santiago, 2021b, p. 131).

Em contrapartida, Silviano não deseja simplesmente ocupar o lugar de seu pai. Em sua narrativa, o pai é destituído de seu trono pelo olhar do menino que, incansavelmente, busca reencontrar a mãe morta, entronando-a como a artéria principal que comanda a sua corrente sanguínea. Como vimos na seção anterior, a mãe permanece viva no dia a dia do filho, contrastando com a presença-ausente do pai. Para o pai, o menino Silviano é apenas mais um dentre os onze filhos que ele transporta na “intransigente e ranheta locomotiva patriarcal” (Santiago, 2021b, p. 26), sem se atentar para as individualidades e para as emoções do menino e de seus outros irmãos e irmãs.

Diante do exposto, pelo afeto materno que se manifesta como *falta que ama*, o formiguense ocupa, na Santa Ceia, a cadeira de Judas Iscariotes, o traidor. Em citação anterior (destacada por nós nesta seção), ao lembrar a Sagrada Escritura, ainda em Chartres, Silviano responde à palavra bíblica e questiona a si próprio se ele seria Judas. Agora, revendo o vitral em fragmentos conflitantes, o ficcionista retoma a passagem da bíblia, mas sem a hesitação em reconhecer-se como Judas: “Volto os olhos para meus antepassados. *Um de vós há de me trair? Sou eu, Senhor? Sim, sou eu*” (Santiago, 2021b, p. 132, grifo nosso). Assim, ao assumir o lugar do traidor de Cristo-Pai, o narrador, remetendo à metáfora das roseiras enxertadas por Sebastião Santiago, afirma: “minha árvore genealógica é na verdade um jardim de roseiras a desabrochar flores em rebeldia à lógica da descendência patriarcal” (Santiago, 2021b, p. 123).

Referências

ANDRADE, C. D. *A falta que ama*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- ANDRADE, C. D. *Claro Enigma*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, M. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BÍBLIA, N. T. Mateus. In: BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Contendo o Novo e o Velho Testamentos*. Tradução de Joseph Smith. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1445-1507.
- SANTIAGO, S. 1ª parte da biografia de Silviano Santiago é exemplo de grande autor memorialista [entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho]. *GZH: cultura e lazer*, Porto Alegre, fev. 2021a. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2021/02/1a-parte-da-biografia-de-silviano-santiago-e-exemplo-de-grande-autor-memorialista-cklgh9h5g001701fc2jeopek6.html>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- SANTIAGO, S. Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos. In: SANTIAGO, S. *Histórias mal contadas*: contos. Rocco, 2005. p. 157-170.
- SANTIAGO, S. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SANTIAGO, S. *Menino sem passado (1936-1948)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.
- SOUZA, E. M. Máriowsald pós-moderno In: CUNHA, E. L. (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 23-50.
- SOUZA, E. M. Silviano, autor de Derrida. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 30, n. 1, p. 65-81, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22194>. Acesso em: 10 jun. 2024.

**Trauma paterno, melancolia e depressão:
a representação da doença mental em
Uma tristeza infinita, de Antônio Xerxenesky,
e *O ar que me falta*, de Luiz Swarcz**

***Paternal Trauma, Melancholy and Depression:
The Representation of Mental Illness in
Uma tristeza infinita, by Antônio Xerxenesky,
and O ar que me falta, by Luiz Swarcz***

Pascoal Farinaccio

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói | RJ | BR

pascoalfarinaccio@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0675-2839>

Resumo: Propõe-se aqui a análise e interpretação de duas obras literárias brasileiras contemporâneas, a saber, o romance de Antônio Xerxenesky, *Uma tristeza infinita* (2021), e o relato autobiográfico de Luiz Swarcz, *O ar que me falta* (2021). Procura-se esclarecer, com apoio em estudos psicanalíticos, como, em ambas as obras, dá-se a apropriação pelos narradores de uma herança paterna traumática relativa à experiência judaica durante a perseguição nazista na Segunda Guerra Mundial. A personagem do romance, um psiquiatra, sofre de melancolia aguda, ao passo que o editor que escreve seu relato de memórias combate uma depressão bipolar. O cuidado com a doença, que segue paralelo a uma longa jornada de autodescobrimento, pressupõe para os protagonistas uma reinvenção pessoal do legado do pai, a atenção às relações afetivas da vida cotidiana e busca na representação do sofrimento psíquico um efeito cognitivo e terapêutico.

Palavras-chave: Antônio Xerxenesky; Luiz Swarcz; melancolia; depressão mental; psicanálise.

Abstract: It is proposed here the analysis and interpretation of two contemporary Brazilian literary works, namely, the novel by Antônio Xerxenesky, *Uma tristeza infinita* (2021), and the autobiographical account by Luiz Swarcz, *O ar que me falta* (2021). We seek to clarify,



with the support of psychoanalytic studies, how, in both works, the appropriation by the narrators of a traumatic paternal inheritance related to the Jewish experience during the Nazi persecution in the Second World War takes place. The novel's character, a psychiatrist, suffers from acute melancholy, while the editor writing his memoir battles bipolar depression. The treatment of the disease, which goes hand in hand with a long journey of self-discovery, presupposes, for the protagonists, a personal reinvention of the father's legacy, an attention to affective relationships in everyday life and a search for a cognitive and therapeutic effect in the representation of psychic suffering.

Keywords: Antônio Xerxenesky; Luiz Swarcz; melancholy; mental depression; psychoanalysis.

1 Introdução

Uma tristeza infinita (2021), de Antônio Xerxenesky, e *O ar que me falta* (2021), de Luiz Swarcz, são obras de gêneros diversos: a primeira é um romance e a segunda um relato autobiográfico. Ambas têm em comum, entretanto, a tematização da melancolia; no caso do relato autobiográfico, mais especificamente, daquilo que hoje recebe a denominação de depressão de espectro bipolar. O tema da doença mental está presente nas duas obras, mas em contextos históricos e lugares diversos. Em *Uma tristeza infinita* tudo se passa nos anos 1950, nos Alpes suíços, onde se encontra o protagonista da história: um jovem psiquiatra francês que atende pacientes traumatizados pela guerra em uma clínica que se pretende de métodos avançados e humanistas (por exemplo, nela é contraindicado o tratamento com choques elétricos); *O ar que me falta* é o corajoso depoimento do editor Luiz Swarcz, fundador da Companhia das Letras, no qual aborda o seu problema de depressão, diagnosticado ainda na adolescência e que o acompanhou pela vida inteira, com momentos e episódios mais ou menos críticos, mas sempre dolorosos.

Aproximando-se as duas obras salta à vista ainda outro ponto comum, de enorme importância para o desenrolar das narrativas: tanto a personagem ficcional, o psiquiatra Nicolas Legrand, como o consagrado editor brasileiro, têm ascendência judaica. Mais que isso: está em jogo, para ambos, uma herança paterna, uma memória de sofrimento e humilhação ligada à perseguição nazista durante a Segunda Guerra Mundial, uma pesada herança com a qual precisarão lidar para benefício da própria saúde mental. Trata-se, precisamente, de uma *experiência traumática* que se estende de pais para filhos. Veremos logo adiante, detidamente, como a personagem e o editor lidam com a herança paterna, como dela se apropriam para *reescrevê-la* nos próprios termos, para se tornarem, em alguma medida, *autores* daquilo que lhes é impingido de fora.

A obra de ficção e o testemunho autobiográfico possuem portanto uma temática comum. Cremos que vale a pena acrescentar, em favor da aproximação crítica das obras aqui proposta, que o discurso ficcional literário não está na retaguarda da produção de conhecimento sobre o sofrimento psíquico. No caso de *Uma Tristeza infinita*, observa-se que o romance é engendrado por uma ampla pesquisa sobre o contexto histórico e psiquiátrico da época representada, o que lhe confere uma notável verossimilhança. Para além disso, cremos que é de grande importância destacar o *diálogo entre literatura e psicanálise* que está localizado na própria gênese da disciplina criada por Freud. Como é bem sabido, Freud tinha uma cultura literária extraordinária e é raro texto seu que não possua alguma citação literária: a literatura auxilia a avançar em diversas reflexões e hipóteses teóricas. Assim sendo, há esta bela argumentação de Freud, que justamente dá conta da importância da ficção literária para o desenvolvimento de seu trabalho (aliás, trata-se aqui de seu estudo sobre a *Gradiva*, uma novela de Wilhelm Jensen):

Mas os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 2015, p. 18).

Para avançarmos enfim na análise das obras selecionadas, primeiramente devemos considerar o significado de trauma e sua relação com a questão da representação.

Em um denso ensaio sobre o trauma histórico da *Shoah* e suas consequências para os sobreviventes dos campos de concentração nazistas, Márcio Seligmann-Silva aborda o problema do trauma, conceituando-o a partir de uma perspectiva psicanalítica. Como se define o trauma? Segundo o ensaísta

O trauma é justamente uma *ferida* na memória [...] O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática (Seligmann-Silva, 2000, p. 84).

Especificando ainda mais: “trata-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção” (Seligmann-Silva, 2000, p. 85). Nessa perspectiva, torna-se claro o liame que aproxima o trauma da questão seminal de sua representação na e através da linguagem, pois se trata aqui de *dar forma* ao *sem-forma* de modo que a experiência traumática possa ser assimilada pela psique individual da forma menos dolorosa e incapacitante possível. Daí o papel fundamental exercido pelo testemunho acerca da experiência vivida: “Por um lado o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a *libertação* da cena traumática” (Seligmann-Silva, 2000, p. 90). Do trauma ao mergulho na linguagem: uma operação essencialmente terapêutica, uma “cura pela palavra”, conforme a lição psicanalítica.

Obviamente, essa “fuga para frente” via linguagem não ocorre sem percalços, avanços e retrocessos pelo caminho do sujeito traumatizado. Como lembra o ensaísta, não é raro que o sujeito se sinta desmotivado, sem forças para dar combate à experiência traumática que o subjuga, e se sinta melancólico:

A tentativa de dar forma e limites ao infinito tende sempre – como Walter Benjamin mais do que ninguém o sabia – a levar o indivíduo a um estado melancólico: como na gravura de Dürer, o anjo melancólico permanece mergulhado na mais profunda inatividade, ele pôs de lado os seus instrumentos de trabalho – instrumentos justamente de medição e construção (Seligmann-Silva, 2000, p. 97).

Posto isso, passemos agora a considerar as duas obras de nosso *corpus* literário a fim de verificar como seus protagonistas se engajam no processo de construção subjetiva – que também é uma reapropriação autoral – dos traumas familiares ao mesmo tempo em que lidam com a melancolia e a depressão que os acometem de forma violenta e muitas vezes incapacitante. Começemos com a obra ficcional *Uma tristeza infinita*.

2 Um psiquiatra melancólico no imediato pós-guerra

Em um debate entre médicos e enfermeiras durante um jantar num vilarejo no cantão de Vaud, na Suíça, o psiquiatra Nicolas Legrand traça o perfil do melancólico, que se contrapõe, segundo ele, a outros tipos de doentes, inclusive os de enfermidades terminais, que forcejam por melhorar e ganhar, a qualquer custo, um pouco mais de tempo de vida:

“O problema da melancolia”, disse Nicolas, em um tom conciliador, mas gesticulando de forma tão brusca que o vinho quase escapou da taça, “é que o melancólico não é capaz de se lembrar da última vez que não esteve daquele jeito, da última vez que foi feliz, que sorriu, que se sentiu contente com a própria vidinha. O mundo é uma terra desolada. Parece que nada nunca vai mudar” (Xerxenesky, 2021, p. 52).

Nicolas deixou sua França natal e mudou-se para a Suíça para trabalhar em uma clínica especializada no tratamento psiquiátrico de pacientes que passaram por experiências traumáticas durante a guerra. Estamos nos anos 1950 e a experiência da guerra é muito recente. Dentre seus pacientes contam-se pessoas que tiveram os mais diferentes envolvimento com o conflito: um militar que sofre porque assassinou crianças japonesas; um contabilista que trabalhou em uma empresa que apoiou o nazismo e que vê e conversa com Satã; uma mulher que colaborou como operária em Los Alamos, nos Estados Unidos, sem saber que o projeto no qual estava envolvida era o da construção da bomba atômica. São relatos clínicos muito interessantes, mas que deixaremos de lado aqui para nos concentrarmos na figura do protagonista, o psiquiatra que aos poucos adoece ele próprio, desenvolvendo uma psicopatologia – sua trajetória no romance marca uma autoconsciência, dolorosa e progressivamente agudizada, de sua condição de melancólico.

Sentindo-se incapaz de ajudar seus pacientes, nos quais não observa melhora significativa após as sessões de psicanálise que leva a efeito, vai percebendo-se como tomado de uma tristeza imensa:

A dúvida sobre a própria saúde mental, porém, já tinha impregnado sua mente, como uma bactéria resistente que gruda no corpo hospedeiro [...] Tinha horas que sentia a mesma melancolia que seus piores pacientes descreviam, uma tristeza do tamanho do universo, que se expandia pelo espaço, que não reconhecia fronteiras, uma tristeza cósmica. Mas eram apenas instantes. Isso é uma pessoa sã, pensou, capaz de vivenciar a tristeza por um momento e deixá-la de lado logo depois (Xerxenesky 2021, p. 92).

Ocorre que os momentos de melancolia vão se tornando mais frequentes e se instaura, para Nicolas, um estado praticamente permanente de “tristeza infinita”, com direito a alucinações com seres ameaçadores da floresta do lugar. Tudo, com o tempo, passa a ser visto através das lentes do estado melancólico: “Havia algo de muito pernicioso na melancolia: era um vírus que instaurava em sua vítima, em seu hospedeiro, um solipsismo de achar que o mundo era apenas o que podíamos ver sob aquelas lentes sujas” (Xerxenesky, 2021, p. 219). Retomaremos essa percepção da personagem mais à frente para contrastá-la com outra percepção, que se mostrará libertadora da visão melancólica.

Nicolas vai acumulando todos os sintomas descritos por Freud em seu clássico *Luto e melancolia*, ensaio seminal de 1917, no qual o inventor da psicanálise contrapõe os afetos do luto e da melancolia:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (Freud, 2011, p. 47).

O quadro clínico de Nicolas insere-se perfeitamente na caracterização de Freud, pois a personagem apresenta todos os sintomas aí referidos. Cabe frisar que se trata, para Nicolas, efetivamente de melancolia, e não de luto. No posfácio ao ensaio de Freud aqui citado, Urania Tourinho Peres esclarece muito bem a diferença entre luto e melancolia a partir da precedente reflexão freudiana:

O luto e a melancolia coincidem no fator desencadeante, ou seja, uma perda; apresentam um quadro sintomático semelhante. Uma diferença torna-se, porém, evidente: no luto, o enlutado sabe o que perdeu, ele sofre uma perda real; na melancolia, o melancólico apresenta um sofrimento intenso de perda, uma perda que pode também ser real ou ideal, mas sem saber o que perdeu na perda sofrida, Ele sabe *quem* perdeu, sem saber *o que* perdeu. A partir dessa distinção, no luto, o mundo se torna vazio, empobrecido, sem atrativos; na melancolia, é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado (Peres, 2011, p. 114-115).

O desconhecimento daquilo que se perdeu, sem se saber exatamente do que se trata o perdido, pode ser compreendido, considerada a organização narrativa do romance, como

uma de suas principais linhas de força. Pois o psiquiatra, acossado pelo sentimento de uma perda progressiva da saúde mental, busca justamente compreender o que lhe está acontecendo mergulhando em seu passado para buscar as possíveis origens de sua melancolia. E o leitor acompanha esse processo rememorativo, que é também um processo de esclarecimento subjetivo, à medida que a personagem vai, aos poucos, trazendo à tona experiências vividas. É assim que ficamos sabendo, por exemplo, que Nicolas, em seus tempos de estudante na faculdade de medicina, fora diagnosticado “como pertencente à raça dos hipocondríacos, aquela gente triste que se apalpa diante do espelho achando que qualquer caroço é um câncer, que um quase resfriado é uma pneumonia” (Xerxenesky, 2021, p. 104). Durante os estudos, Nicolas passou por vários momentos de depressão, durante os quais buscou se ausentar de tudo e de todos.

Mas a rememoração incide cada vez mais fortemente na relação pregressa com o pai e resta então claro para o leitor que aí está o ponto de maior importância para a compreensão do estado melancólico que assola o psiquiatra. O pai de Nicolas, um judeu francês, trabalhara como aprendiz de metalúrgico em Lyon, participara das batalhas da Primeira Guerra Mundial (das quais saíra ferido na batalha de Somme com um ferimento a bala no joelho que o deixaria daí para frente permanentemente manco) e se casara com a futura mãe de Nicolas em Paris. Praticante tímido de sua religião, o pai de Nicolas era um inveterado consumidor de bebidas alcoólicas e, de certa forma, um “alienado” político em plena ascensão do nazismo.

Dias antes de os nazistas invadirem Paris, Nicolas, já formado em medicina e casado com sua companheira Anna, busca convencer os pais a fugirem da cidade. O pai de Nicolas a princípio se recusa, mas acaba convencido pela esposa e seu argumento de peso: “O argumento usado foi o sobrenome dele, e o dela, por conseguinte, um sobrenome cheio de consoantes, terminado em y, um sobrenome que denunciava uma origem impura aos olhos dos alemães” (Xerxenesky, 2021, p. 150). Nicolas, Anna e os pais fogem inicialmente para Bordeaux, cidade na qual o pai não passa muito tempo em estado consciente: “acordava no seu estupor bêbado, tremendo tanto que precisava beber desde o raiar do sol, e seguia esvaziando garrafas até a noite, até não existir mais separação entre dia e noite” (Xerxenesky, 2021, p. 150). Nesse ínterim, o marechal Pétain assina um armistício com a Alemanha e os tanques nazistas adentram o país, “e já corriam rumores de que judeus estavam sendo denunciados na França para a polícia, de que os próprios franceses estavam colaborando com a Gestapo” (Xerxenesky, 2021, p. 150). É nessa situação, que vai se tornando cada vez mais perigosa e desesperadora para os judeus, que Nicolas, chegando à casa em que se refugiaram em Bordeaux, encontra seu pai enforcado, “pendendo da viga, no meio da sala, exibindo seu corpo fétido por culpa das fezes que escaparam pelas calças quando o pescoço quebrou” (Xerxenesky, 2021, p. 150). Que imagem literária brutal!

Após o suicídio do pai, nova fuga, agora para Vichy, onde Nicolas, sua mãe e Anna “queimaram todos os documentos antigos e mudaram de sobrenome, adotando um muito típico da região sul, Legrand. Assim, Nicolas virou Nicolas, o grande, um sobrenome puramente francês, um sobrenome com a *alma* do povo francês” (Xerxenesky, 2021, p. 151). Assim, fica-se sabendo que o psiquiatra tem um sobrenome falso; a passagem também é de grande relevância pela crítica irônica ao nacionalismo que funcionou como substrato ideológico da guerra, bastando lembrar aqui o mito da “raça pura ariana”. Todo o episódio vivido, de apagamento de identidade e de assunção forçosa de outra, para se escapar à perseguição e à morte, deixa um rastro, em todos eles, de uma “tristeza infinita, cósmica, uma tristeza do tamanho do universo” (Xerxenesky, 2021, p. 151).

Durante o trabalho de Nicolas na clínica, centrado em psicanálise, chegam notícias da invenção de uma droga que estaria revolucionando o tratamento psiquiátrico, em especial dos casos de esquizofrenia: a clorpromazina. Com efeito, os anos 1950, nos quais transcorre a história do protagonista, assistem ao surgimento das primeiras substâncias sintéticas eficazes no combate a transtornos mentais. Nicolas acaba utilizando a nova droga com alguns de seus pacientes, com efeitos variáveis; com a progressão de seu próprio estado depressivo começa ele próprio, e por conta própria (escondido de todos), a fazer uso da clorpromazina. Em um passeio pelo centro de Genebra, em momento de crise aguda, volta a lembrar-se da figura melancólica do pai:

Ficou parado diante da sinagoga por mais um tempo e pensou em seu pai, o bêbado incurável, o melancólico que não se definia como melancólico. A pergunta de Anna: seu pai era religioso? Sim, ele fora um religioso envergonhado, constrangido pela própria crença, acuado pelo antissemitismo europeu, e acabou abandonando qualquer prática e se entregando a uma infelicidade que só conseguia disfarçar com o número certo de doses. Nicolas pensou em si mesmo injetando-se clorpromazina e dependendo de fenobarbital para dormir à noite. *Como era repulsiva a ideia de que ele, em muitos sentidos, estava se aproximando de seu pai.* Incapaz de lidar consigo mesmo, recorria a psicotrópicos. A diferença entre o conhaque e o ansiolítico era meramente de sabor (Xerxenesky, 2021, p. 236, grifo nosso).

A relação com o pai mostra-se agora, nitidamente, ligada à melancolia de Nicolas. Sentir-se parecido com o pai se lhe afigura *repulsivo*. E a aproximação com o pai, conforme ele a pensa e sente, se dá principalmente por aquilo que julga compartilhar com o genitor: a covardia. Em sua opinião, o pai acovardara-se diante da perseguição nazista a ponto de tirar a própria vida (embora chegue a reconhecer que muitos judeus também assim o fizeram...); e Nicolas assume, por sua vez, a própria covardia:

Então, pensou na sua *covardia* – não estaria ali a raiz de sua melancolia, seu trauma original? Sim, a palavra proibida, que um dia Anna mencionou e que o esmagou por completo [...] Ele vivera na França vichyrista, onde judeus eram denunciados e deportados, enquanto ele praticava uma psiquiatria distanciada e alheia a questões políticas (Xerxenesky, 2021, p. 235).

Até o final da narrativa Nicolas estará às voltas com a tentativa de compreender a própria doença mental. Em verdade, ele não chegará a superá-la, mas avança em sua compreensão e certamente se torna mais forte para combatê-la. Em determinado momento de sua autorreflexão penetra no espinhoso debate sobre a diferença entre mente e cérebro, por um lado, e produção mental e realidade material, de outro:

Como traçar a linha que separa a mente do organismo físico do cérebro? Deve ser perigoso, pensou, acreditar que toda a nossa realidade é produto da mente. Tão perigoso, pensou, quanto achar que tudo está concretamente ali e pode ser medido e calculado, e nada está em nossa mente (Xerxenesky, 2021, p. 244).

E aqui podemos retomar uma linha analítica que deixamos em suspenso anteriormente: o referido solipsismo relacionado à doença, a tendência, como chegou a cogitar

Nicolas, de ver o mundo e tudo que acontece nele apenas através das “lentes sujas” da melancolia. Caminhando ao lado da mulher ele tem a súbita iluminação de que o mundo, em fim de contas, jamais poderá ser reduzido a mero produto da atividade mental do indivíduo: “Estavam quase chegando. Ele olhou para sua mulher e pensou, isso é a realidade, o mundo não está dentro do meu cérebro, ela existe, eu estou aqui...” (Xerxenesky, 2021, p. 244).

Para o protagonista a névoa densa da “tristeza infinita”, na qual está imerso, cede uma pequena clareira que permite um apego súbito à materialidade do mundo, ocasionando interesse e engajamento nele. E mais que isso. Abre-se também a clareira do afeto pela esposa, da qual andava bastante afastado. Na fria noite suíça, Nicolas demora-se do lado de fora da casa, sozinho, mas por fim decide-se pela vitalidade do *calor* físico e humano: “O frio ficou insuportável em poucos minutos e ele voltou para dentro de casa. Anna tinha colocado dois pedaços grandes de lenha para queimar na lareira. A chama crepitava e o calor da sala logo o abrigou por completo” (Xerxenesky, 2021, p. 245).

3 Depressão, literatura e silêncio no relato autobiográfico

No alto de uma montanha, em uma estação de esqui, Luiz Schwarcz, em relato autobiográfico, diz que, já preparado para a descida da montanha, sente um travo na garganta e uma sensação aguda de falta de ar. Começa aí sua reflexão sobre a “longa depressão” (expressão que consta no subtítulo da obra) que o acompanhou pela maior parte de sua vida (e em verdade, jamais totalmente superada, porém controlada dentro das possibilidades de cada momento). Forçando a memória, busca encontrar em sua história pregressa os primeiros sinais da doença. E logo é estabelecida a relação com o pai (diferentemente do que ocorre em *Uma tristeza infinita*, em que a relação da doença com a herança paterna é uma hipótese que ocorre tardiamente na narrativa):

Se me esforço para recordar o início da minha doença, é possível construir uma narrativa. Lembro do ar que me faltava no cume e me vem à mente a figura do meu pai, que jamais esteve lá.

Antes mesmo da imagem da íris verde do meu pai, minha *depressão* apareceu como um som. O som das pernas dele, batendo na cama sem parar, no quarto ao lado, onde meu pai penava para dormir (Schwarcz, 2021, p. 14, grifo nosso).

Antes de prosseguirmos e aprofundarmos a relação do narrador com seu pai e, por conseguinte, com a doença, cumpre desde logo notar que o termo utilizado para se referir a essa última será *depressão*, e não *melancolia* (embora a palavra melancolia apareça no texto, é sempre com o significado de um sintoma da depressão). No romance analisado, ao contrário, Nicolas se referia sempre à sua *melancolia* como a sua doença psíquica. Sinais dos tempos: vale lembrar que *Uma tristeza infinita* é uma história ambientada nos anos 1950. Conforme a psicanalista Maria Rita Kehl, embora quadros depressivos e melancólicos tenham semelhanças (por exemplo, na exibição de sintomas comuns como negativismo, falta de ânimo, falta de autoestima etc), não se trata em absoluto do mesmo fenômeno. Uma das hipóteses para a confusão entre os conceitos estaria, segundo Kehl, no fato de que Freud, tendo dado uma contribuição inestimável à “clínica da melancolia” em seu *Luto e melancolia* (1917), não tenha posteriormente

dedicado nenhum texto ao tema das depressões. Em *Luto e melancolia*, Freud, ao propor a origem inconsciente das queixas e autoacusações melancólicas, rompia com uma longa tradição na cultura ocidental que “remonta à Antiguidade, passa pela Idade Média, pelo Renascimento e vem desaguar nas vertentes decadentistas do Romantismo do século XVIII e início do século XX” (Kehl, 2009, p. 41). Essa tradição, desde Aristóteles, pensava o fenômeno da melancolia “carregado de signos de sensibilidade, originalidade, nobreza de espírito e outras qualidades que caracterizam o gênio criador. Tais qualidades da alma humana não se encontram entre as observações de Freud a respeito dos sintomas melancólicos” (Kehl, 2009, p. 40).

Enfim, a partir da década de 1990 ocorre a mudança de agenciamento conceitual que percorre a trajetória que vai da melancolia à depressão: “Da década de 1990 em diante, o diagnóstico psiquiátrico das depressões, que a psicanálise vem tentando recuperar para o seu campo de investigação, tomou o lugar que havia sido ocupado pela melancolia até as primeiras décadas do século XIX” (Kehl, 2009, p. 50). Hoje, evidentemente, o termo depressão está amplamente difundido nos mundos da psiquiatria e da psicanálise; tal espriamento do conceito e dos diagnósticos correlatos tornou-se, por sua vez, um problema em si mesmo, com a explosão de casos clínicos apontados como de depressão e, conseqüentemente e não raro, o abuso do uso de antidepressivos que acompanha o tratamento médico. Se nos anos 1950 de *Uma tristeza infinita* assistíamos ao surgimento das primeiras drogas para o tratamento de transtornos mentais, na atualidade há já uma miríade de drogas para essa finalidade. Fiquemos com esses dados levantados por Maria Rita Kehl:

Só nos Estados Unidos, estima-se que 3% da população sofra de depressão crônica, ou seja, cerca de 19 milhões de pessoas, das quais 2 milhões de crianças. No Brasil, cerca de 17 milhões de pessoas foram diagnosticadas como depressivas nos primeiros anos do século XXI. De acordo com reportagem do jornal *Valor Econômico* a respeito dos vinte anos do Prozac, o mercado de antidepressivos vem crescendo no país a uma taxa de 22% ao ano, o que representa uma movimentação anual de 320 milhões de dólares (Kehl, 2009, p. 50).

Retomemos o relato de Schwarcz a respeito de seu pai, chamado András (no Brasil, André) Schwarcz, um judeu húngaro que, aos dezenove anos, fugiu do extermínio no campo de concentração de Bergen-Belsen saltando de um trem que para lá o levava. A forma como isso se deu, entretanto, foi de ordem *traumática*. Foi o pai de András, Láios, o avô de Luiz Schwarcz, que, aproveitando-se de uma inesperada parada do trem, gritou para o filho, “Foge, meu filho, foge”, ordem imediatamente obedecida pelo garoto, que assim salvou a própria vida. Ocorre que Láios permaneceu no trem, foi levado para o campo e dele só se soube depois, nos longínquos anos 1960, que fora visto ainda com vida quando os Aliados libertaram Bergen-Belsen, mas tão debilitado que já não podia mais se locomover ou se alimentar. Durante mais de duas décadas, antes de receber tais notícias, András ficara imaginando o destino que teria tido seu pai. Por sua vez, diz o nosso narrador que, até os seus dezessete anos, pouco sabia da história de András e, portanto, não conseguia entender a permanente tristeza que via em seu pai. É sua mãe, Mirta, que dá início a uma explicação que seria desdobrada integralmente somente ao longo de muitos anos:

Para o que importa agora, basta dizer que minha mãe tentou me explicar, ainda durante a minha infância, a tristeza do meu pai – seus problemas para dormir, o

barulho de suas pernas batendo na cama à noite. *Aprendi o sentido da palavra “culpa” desde muito jovem, como algo que fundava minha existência, algo que passava além dos olhos e das pernas do meu pai.* Sua culpa por ter sobrevivido a meu avô, de não o ter salvo ou acompanhado na morte, não permitia descanso, ou mesmo os bons sonhos que ele, junto com a minha mãe, me desejava toda noite à beira da cama (Schwarcz, 2021, p. 16, grifo nosso).

A passagem é claríssima: está em jogo aqui uma *herança de uma culpa jamais apaziguada* que passa de pai para filho. Em grande medida, é essa herança que está ligada tanto à doença do narrador quanto à sua busca por compreendê-la e compreender a si mesmo: “O silêncio e a depressão do meu pai geraram em mim uma longa busca. Por isso ele aparece tanto nos meus textos” (Schwarcz, 2021, p. 190). András chega ao Brasil em 1947 e aqui se casa com Mirta. O casamento é atribulado e marcado por muita infelicidade – o menino e depois o adulto Luiz Schwarcz sente-se na obrigação de “salvar” o casamento dos pais, atribuindo-se portanto outra tarefa ingrata: “Também compreendi que a tarefa de alegrar o matrimônio dos meus pais era impossível. Essa conclusão chegou com quarenta anos de atraso” (Schwarcz, 2021, p. 145). Mas nada se compara aos confrontos com o pai. Para exemplificá-lo citamos esta passagem que envolve uma poderosa *imagem corporal de sofrimento* e que causa *medo* naquele que a contempla: “O temor causado pelas batidas das pernas do meu pai na cama ou o susto com a violência verbal de seus rompantes marcam os primeiros momentos em que experimentei a mesma falta de ar ou o travo na garganta que senti na pista de esqui. Foi quando eu aprendi o que é ter medo” (Schwarcz, 2021, p. 26).

Como dito, a herança paterna é como um motor que dinamiza as tentativas de representação literária desse legado e de suas consequências para o autor, representações que se materializam, aliás, em gêneros diversos, como a prosa de ficção e o relato autobiográfico aqui em pauta: “Queria deixar claro até o final que este é um livro sobre uma infância particular, sobre a doença que marca de várias formas minha vida familiar e de certo modo sobre uma procura incessante, relacionada a meu pai, que tentei transformar em literatura diversas vezes” (Schwarcz, 2021, p. 183). Outra dimensão da relação do autor com a representação de seus infortúnios familiares e pessoais é o *silêncio* – uma espécie de avesso da linguagem verbal, mas também com intenção comunicativa – sobre o qual discorreremos adiante, já que se trata de um elemento de grande importância na narrativa.

Vimos que a personagem Nicolas Legrand fazia uso das primeiras drogas sintéticas para enfrentar seu estado melancólico. Em *O ar que me falta* o quadro é mais complexo, afinado com os tratamentos disponíveis na atualidade, e que conjuga medicação e psicanálise, numa perspectiva de complementação. Como de praxe, o tratamento com medicamentos não é fácil, não segue uma linha retilínea de progressos contínuos; muito pelo contrário, trata-se de uma trajetória com muitos percalços e avanços e recuos no controle da doença. Em uma crise aguda de depressão, por exemplo, o antidepressivo utilizado naquele momento parece surtir efeito contrário ao desejado:

O antidepressivo tinha agravado em muito a minha condição. Serviria para elevar meu moral, como se eu estivesse só para baixo, em depressão. E assim, tornou mais insuportáveis as obsessões, acabando por causar um severo pico de mania [...] Com o prolongamento da depressão, eu oscilava e, sempre que caía em mim, pedia desculpas sem parar e chorava” (Schwarcz, 2021, p. 150-151).

Um dos motivos para a demora de se encontrar uma medicação mais adequada, segundo o autor, é que os médicos tardaram para chegar a um diagnóstico mais preciso do tipo de depressão que o acometia, que seria precisamente uma depressão de espectro bipolar. Nesse caso, o uso de estabilizadores de humor é recomendável:

Os que sofrem com o drama da bipolaridade aguda em familiares sabem bem que a doença é capaz de desaparecer uma pessoa para a vida social e prática. Em mim, as manifestações do transtorno aparecem mais como agitação mental, aguçamento das obsessões e insônia profunda [...] Os estabilizadores de humor são fundamentais nesse ponto. De toda forma, nenhuma medicação, por mais eficaz, é capaz de livrar um bipolar de alguma oscilação de humor. Com um tratamento eficaz, o grau de tais oscilações é que se torna aceitável ou quase inócuo (Schwarcz, 2021, p. 103).

Há aí uma nítida compreensão, por parte do autor, da eficácia e da necessidade, por um lado, do uso da medicação no seu caso particular, mas também, por outro lado, dos *limites* da medicação para o controle da doença. E aqui entram as sessões de psicanálise, às quais se dedicou com afinco. Foi, aliás, nessas sessões que percebeu a necessidade de criar sua própria editora, aquela que viria a ser a Companhia das Letras: “Eu percebi no divã, com a ajuda da psicanálise, que precisava empreender e criar minha própria editora” (Schwarcz, 2021, p. 156). Na passagem que segue Schwarcz reflete sobre o recurso simultâneo à medicação e à psicanálise:

A análise foi uma das experiências mais importantes da minha vida, e nessa segunda rodada durou muito mais de dez anos. Mesmo com o acerto da medicação – que de fato só se deu mais de um ano após o meu descontrole total –, sem a análise eu não teria saído completamente da crise. A parte que resta até hoje, e que vira e mexe aparece, ou que não me permite parar de tomar remédios, é basicamente química [...] Sem a psicanálise eu não teria instrumentos pessoais para lidar com os resquícios químicos da depressão (Schwarcz, 2021, p. 157).

Chegados a esse ponto parece-nos útil lembrar que, para a psicanálise, a depressão está associada a uma situação mal resolvida de enfrentamento da figura paterna. Maria Rita Kehl esclarece: “O depressivo não enfrenta o pai. Sua estratégia é oferecer-se como objeto inofensivo, ou indefeso, à proteção da mãe. O gozo dessa posição protegida custa ao sujeito o preço da impotência, do abatimento e da inapetência para os desafios que a vida lhe virá apresentar” (Kehl, 2009, p. 15). Há então, para o depressivo, uma imensa dificuldade para lidar com as demandas do Outro: “Já o tempo morto do depressivo funciona como refúgio contra a insurgência das demandas de gozo do Outro. Em seu refúgio, o depressivo tenta se poupar do imperativo de satisfazer o Outro; no entanto, quanto mais ele se esconde, mais fica à mercê Dele” (Kehl, 2009, p. 21). Esse Outro excessivamente voraz, do qual o depressivo busca se proteger, deve ser compreendido, conforme a teoria lacaniana, como resultado de uma representação imaginária por parte do eu: a mãe e o pai, que introduzem o *infans* na linguagem, são as primeiras representações imaginárias do Outro; após o atravessamento da fase infantil edípica, essas primeiras representações são substituídas por outras figuras que exercem no espaço público alguma forma de autoridade: o professor, o líder político, Deus, o parceiro amoroso, são exemplos lembrados por Kehl. A tais figuras o depressivo dirige a pergunta: o que deseja de mim?

Maria Rita Kehl estuda a depressão como “sintoma social”, que diz muito, portanto, da sociedade contemporânea; a doença *faz falar* um lado da constituição social que, de modo geral, é silenciada, pois, em princípio, trata-se de sociedade que se apresenta e se pretende essencialmente antidepressiva:

Analisar o aumento das depressões como sintoma do mal-estar social no século XXI funciona como sinal de alarme contra aquilo que faz água na grande nau da sociedade maníaca em que vivemos [...] A tristeza, os desânimos, as simples manifestações da dor de viver parecem intoleráveis em uma sociedade que aposta na euforia como valor agregado a todos os pequenos bens em oferta no mercado (Kehl, 2009, p. 31).

A depressão enquanto “sintoma social” também está atrelada à relação que o sujeito mantém com o tempo, lembrando que o sujeito moderno está submetido sobretudo à experiência temporal mortificante da pressa, da velocidade, da “produtividade” a todo custo (inclusive da saúde mental) no mercado de trabalho. Nessa perspectiva, Kehl irá estabelecer um vínculo entre o depressivo e a *lentidão*: o depressivo é apático, inapetente, desmotivado, não se engaja etc. E, sobretudo, ele não consegue dar conta do que supõe sejam as demandas do Outro, que é sempre alguém melhor entrosado na sociedade – de alguma forma um “vencedor” – alguém que goza mais das infinitas possibilidades de prazer oferecidas pelo sistema capitalista de consumo massivo. O depressivo, portanto, é aquele que *está ficando para trás*, perdendo a corrida em que todos se empenham rumo à felicidade e aos desfrutes mundanos.

Naturalmente, não é o caso aqui de focar nas dificuldades passadas pelo autor em sua busca particular de afirmação social, desde a infância, passando pela adolescência e a vida adulta voltada para o trabalho de editor e fundador da Companhia das Letras, embora o relato de memórias seja pródigo nesse tipo de informação; interessa-nos, em acordo com os objetivos a que nos propomos, pensar a representação (ou representações) da herança paterna em estreita relação com a questão da doença. Pois é certo que, a exemplo do que nos ensina a psicanálise, a elaboração narrativa do trauma e da depressão exerce também seu efeito terapêutico. Um dado importante a ser destacado é a relação proposta pelo narrador entre a elaboração verbal – a comunicação do sofrimento psíquico – e o silêncio. Há certamente uma qualidade de silêncio que é opressiva, localizada sobretudo na infância e adolescência, da qual o narrador nos dá notícia: “Ao tentar rememorar a pré-história da minha doença, penso agora na minha constante angústia infantil. Era um tempo permeado de medo e silêncio” (Schwarcz, 2021, p. 39). Este outro exemplo refere-se à fase da adolescência, quando o autor era estudante no colégio Rio Branco em São Paulo, e nele observamos que a alienação pelo sono não deixa de ser uma opção outra pelo silêncio: “Depois do silêncio e do medo da infância, a melancolia e vontade de me alienar por meio do sono foram os sinais mais claros de que eu sofria ou viria a sofrer de depressão” (Schwarcz, 2021, p. 61).

Em princípio há uma desconfiança em face da possibilidade da linguagem representar com fidelidade o sentimento íntimo, o sentimento profundo: “Desde bem cedo, aprendi a viver sem dizer o que sentia. Com o tempo, passei a atribuir à palavra um conteúdo quase negativo. Se é preciso explicar o que penso é porque não sou compreendido. Ou melhor, as palavras jamais representarão corretamente meus sentimentos” (Schwarcz, 2021, p. 89). Dessa desconfiança primordial nasce um gosto particular por determinados escritores e por determinado gênero ficcional:

Os meus escritores favoritos nunca narram em demasia, trabalham muito o que não é dito. Admiro em especial os que *escrevem através de muitos silêncios*, como Thomas Bernhard, Albert Camus, W. G. Sebald, Machado de Assis e Jorge Luis Borges. Gosto sobretudo de contos por esse mesmo motivo. Neles o que não entra é tão importante quanto o que compõe o texto, ou mais (Schwarcz, 2021, p. 89, grifo nosso).

Escrever através de muitos silêncios acaba se tornando projeto e enfim obra, pois o relato autobiográfico que temos em mãos pode ser definido como uma construção erigida sobre camadas e camadas de silêncio:

Este livro foi construído sobre uma longa história de silêncios. O silêncio presente na personalidade de Láios, nos seus cultos clandestinos, e na sua vida como prisioneiro de um campo de extermínio. O silêncio duradouro de André depois de ter deixado seu pai salvá-lo, quando caminhava para a morte em Bergen-Belsen. O meu silêncio como filho e neto único, temeroso da fragilidade dos pais. E agora, apesar de a depressão estar controlada, há muito mais silêncio em minha vida (Schwarcz, 2021, p. 191).

De certa forma, pode-se dizer que se trata efetivamente de uma conquista do silêncio em uma dimensão positiva. Um desejo que vem de longe no tempo: “Quando criança, eu não me abria muito e queria ser compreendido, ou ter companhia, sem precisar falar com ninguém” (Schwarcz, 2021, p. 91-92). O silêncio, claro está, é muito útil para alguém que trabalha como editor: “A leitura se dá em silêncio e o trabalho de um editor é basicamente saber ler” (Schwarcz, 2021, p. 192). Mas ainda há mais. Em passagem que lembra bastante outra anteriormente considerada neste ensaio, na qual, como interpretado, o psiquiatra Nicolas se agarra à materialidade do mundo e se aproxima mais uma vez do afeto da esposa, escapando assim à “tristeza infinita”, Luiz Schwarcz enlaça silêncio e o afeto por Lili (a historiadora Lilia Moritz Schwarcz), a companheira e mulher amada, na longa luta contra a doença: “Desde a depressão ou mesmo antes dela, a Lili foi aprendendo a notar, pela expressão dos meus olhos, como estou. É o ideal que sempre busquei, ser compreendido sem falar” (Schwarcz, 2021, p. 180).

4 Considerações finais

O psicanalista italiano Giancarlo Ricci observa que Freud leu Goethe com muita atenção, por ele nutria uma admiração sem limites e são inúmeras as citações do escritor alemão em sua própria obra. Dentre essas citações lhe chama atenção uma em particular, que tem ressonâncias efetivas numa formulação teórica freudiana, como explica:

Entre as numerosas citações de Goethe amadas por Freud, consideramos esta, extraída do *Fausto*: “O que herdaste dos pais, reconquista-o se queres possuí-lo realmente”. Encontra-se na última página do *Esboço de psicanálise* (1938), um texto que ficou inacabado e cuja redação começou no exílio londrino. Aproximemos o verso de Goethe das palavras de Freud: “Ali onde isso era, devo vir a me tornar” (*wo Ea war, sol Ich werden*). A frase é célebre, conclui a 31ª aula das *Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise* (1932); constitui o emblema mais luminoso da psicanálise (Ricci, 2005, p. 200).

Como sugere Ricci com muita agudeza, o “ali onde isso era” de Freud pode ser aproximado de “o que herdaste dos pais” de Goethe, dando-se o mesmo com as duas outras sequências, isto é, “devo vir a me tornar” dialoga perfeitamente com o “reconquista-o se queres possuí-lo realmente” do poeta. Da aproximação assim engendrada deriva uma significação contundente:

O sentido que emerge daí é o de um destino a ser projetado, escrito, desenvolvido e cumprido. A condição desse desenvolvimento está colocada, para ambos, no mito da origem: para Freud a realização subjetiva de tal mito exige um trabalho do inconsciente, para Goethe exige a reconquista daquilo que o sujeito “herdou dos pais”. No fundo, trata-se de dois modos de enunciar a mesma coisa, ou seja, o tema do parricídio em suas diversas implicações psíquicas (Ricci, 2005, p. 200, grifo nosso).

As observações e conclusões de Ricci podem funcionar como um viés interpretativo muito pertinente para se pensar a significação profunda do romance *Uma tristeza infinita* e do relato autobiográfico *O ar que me falta*. Nos dois casos trata-se efetivamente de um “parricídio”, de uma reelaboração subjetiva do “mito da origem” – de ordem traumática, como vimos – de modo a se alcançar uma compreensão da trajetória pessoal. Não se pode simplesmente “culpar” o pai pela melancolia ou depressão e não assumir as próprias responsabilidades pela condução do destino: trata-se de projetá-lo e escrevê-lo, ou, em outras palavras, *tornar-se o autor da própria vida*.

Referências

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Gradiva. In: FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Obras Completas, v. 8).

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 101-137.

RICCI, Giancarlo. *As cidades de Freud: itinerários, emblemas e horizontes de um viajante*. Tradução de Eliana Aguiar; revisão técnica de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

SCHWARCZ, Luiz. *O ar que me falta: história de uma curta infância e de uma longa depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

XERXENESKY, Antônio. *Uma tristeza infinita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Resenhas

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

Rodrigo Fonte

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

r.jill@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0961-4028>

Mosaico documental da escravização contemporânea: *Solitária*, de Eliana Alves Cruz

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Cruz e Sousa – *Vida Obscura*

Encerradas as páginas do romance *Solitária* (2022), é possível que nos venha à lembrança a famosa fotografia, datada de 1860, de uma mulher escravizada, com o rosto marcado por cicatrizes, enlaçada pelo menino branco de nome Augusto Gomes Leal. Sendo agora apenas uma experiência pictórica de um tempo de escravidão, o quadro encena o que se perpetuou na história do Brasil como um código terrível de conduta que (des)organiza a relação patrão e empregado.

No livro em questão, Eliana Alves Cruz evidencia o uso escravocrata do corpo das empregadas domésticas; monta a cena de um trabalho que não liberta. Encontramos, então, Mabel, filha da doméstica Eunice, que ao entrar, ainda criança, no quatinho da área de serviço que compartilharia com a mãe por muitos anos, “um lugar destinado a apartar do mundo e do restante dos viventes” (Cruz, 2022, p. 139), herda a tradição do ser serviçal que crê na conveniência de se manter em um mesmo emprego. E, junto, a naturalização de um lugar periférico na sociedade – o lugar de jovens negros vítimas de uma política social que os mantém na condição de mão de obra pesada e barata produtora de riquezas – das quais estão alijados.

Quando põe no centro da narrativa uma jovem negra que não suporta mais perpetuar um comportamento servil, que projeta para si e para os seus semelhantes um futuro diferente, a autora apresenta, sobretudo, chaves fundamentais para se buscar uma reparação pelos danos causados a toda gente ainda condenada aos interditos, aos guetos.

A trajetória decolonial de Mabel, resumida na constatação de que “não há paz enquanto se habita o tumultuado quarto de despejo – seja ele real, seja metafórico” (Cruz,



2022, p. 158), tem como contraponto não apenas a família a quem serve desde criança, mas, estranhamente, a própria mãe, apegada à impressão de que pertence à família que a explora.

O discurso de Mabel serve para denunciar a ardilosa prática de se produzir classes oprimidas anestesiadas em suas percepções e emoções, formadas por pessoas que, de acordo com o precioso estudo de Darcy Ribeiro, gozam do desígnio histórico de entrar no sistema, marcadas a lutar ininterruptamente pelo rompimento da estrutura de segregação. Para o antropólogo, elas “geralmente estão resignadas com seu destino, apesar da miserabilidade em que vivem, e por sua incapacidade de organizar-se e enfrentar os donos do poder” (Ribeiro, 2015, p. 158).

Nesse sentido, a palavra que dá título ao livro remete à condição de Mabel na sua luta solitária por mais respeito, pela validação da memória de sua ancestralidade. Paralelamente, o título alude ao quarto escuro e claustrofóbico dos presídios onde os encarcerados problemáticos são isolados à guisa de castigo. A “solitária”, em suma, pode significar tanto o quarto da empregada quanto o encurralamento social dos corpos marginalizados.

É sintomático de uma rachadura na consciência de classe que o título do livro esteja no singular: não representa as duas protagonistas separadamente; tampouco evoca seus conflitos óbvios. Se quisermos ir mais fundo no entendimento da palavra, de acordo com as circunstâncias expostas na narrativa, podemos até entender que Mabel e Eunice são uma só entidade, um desdobramento possível de perfis diferentes do ser oprimido: o que tolera e o que se revolta.

Na parte do livro cuja narração lhe compete, Mabel desenha a si mesma como uma figura arquetípica de luta contra a separação de classes pautada no racismo. É movida pela aversão que sente à constatação de que a mãe paga tributo aos que lhe tutelam e abusam:

Observei a forma paciente como se curvava para pegar as roupas. Era como se, ao estirar os lençóis, as fronhas e as toalhas nos fios longos que formavam uma espécie de teia de uma ponta a outra no nosso quintal, ela fosse também alongando as lembranças e os pensamentos. Ela sempre fazia isso de usar o trabalho doméstico para domar as emoções em ebulição.

Eu, ao contrário, não alongava nada. Estava toda encurtada na paciência. Respiração, fala, pensamentos, tudo entrecortado por um sentimento amargo e represado que transbordava mais que o tanque com roupas de molho (Cruz, 2022, p. 12).

Temos, pois, mediante os relatos de mãe e filha, um mosaico documental da escravização contemporânea, sem que haja a intenção, por parte da autora, de criar uma obra de todo afastada da realidade. Prova disso é que a estética ficcional como a conhecemos, determinada pelo uso de metáforas, imagens simbólicas e construções frasais incorporando o poético, parece estar em segundo plano – interessando, em primeiro lugar, o tom orgânico de denúncia numa linguagem sem floreios, com investimento linguístico que se aproxima do antiliterário, atravessado por traços do cotidiano da periferia e tracejado, inclusive, por alguns (necessários) clichês.

Ao nos contar, por exemplo, as vivências do início dos anos 1990 até os anos iniciais da pandemia de COVID-19, esquadrinhando os conflitos constantes contra os maus-tratos dos patrões e as ações (necro)políticas de um recente governo que estimulava a violência de

toda ordem, Mabel e Eunice percorrem a ambiciosa trajetória de quem procura registrar um momento histórico de transição entre o do racismo institucionalizado e o do repudiado.

Lendo uma determinada lembrança de infância de Mabel, em que presencia a amiga da patroa bater no rosto da babá do filho, ou quando Eunice expõe a queda para a morte do filho de uma outra empregada, pela negligência e falta de compaixão da patroa (fato, aliás, inspirado no que aconteceu ao menino Miguel num prédio de luxo do Recife, em 2020), nos deparamos, portanto, com um tipo de literatura que não pretende entreter, mas funcionar como força de resistência.

Sendo a penetrabilidade das emoções um dos principais qualificativos do romance *Solitária*, a incomensurabilidade do seu projeto se dá pela afinação com o que a realidade brasileira do século XXI necessita. Em tempos do espetáculo das banalidades, da pressa geradora de ansiedade, da opção juvenil pela alienação, uma composição como esta reforça a importância de insistirmos numa nova configuração do texto literário. Que ele não esteja interessado no efeito imediato, mas na ressonância que pode provocar na experiência subjetiva do leitor. E que nesse processo de aparente distensão do desempenho formal, ele possa também fortalecer o retorno da função social da literatura.

O que faz Eliana Alves Cruz obter êxito com *Solitária* é, portanto, o entendimento de que o leitor não está mais interessado em ter uma mera impressão de verdade ao ler ficção. Ele quer (e de fato necessita) do mundo retratado – cru, intenso, desconcertante, do jeito que é – num instantâneo ao qual possa recorrer em horas aflitas e solitárias.

Referências

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RIBEIRO, Darcy. “Classe, cor e preconceito”. In: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015, p. 157-71.

LEVIN, Orna Messer; SANTOS, Gilda. (Org.) *João do Rio plural: centenário de um acervo luso-brasileiro*. São Paulo: 7Letras, 2022.

Ana Laura Donegá

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | SP | BR

lauradonega@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3254-5315>

Embora o recrudescimento da pandemia de Covid-19 pelo mundo tenha impedido o contato presencial, as festividades em torno do centenário da morte de João do Rio (acometido por um ataque cardíaco, na noite de 23 de junho de 1921) não deixaram de acontecer. Entre junho e outubro de 2021, aproveitando-se dos avanços tecnológicos das últimas décadas, o Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, em parceria com o Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp, realizou uma série de mesas-redondas em homenagem ao autor. As comunicações, apresentadas por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, foram posteriormente reunidas, dando origem à publicação *João do Rio plural: centenário de um acervo luso-brasileiro*, da qual se ocupa o presente texto.

Antes de entrar no conteúdo do livro, não é exagero lembrar que sua organização coube a Orna Messer Levin, uma pesquisadora com mais de 30 anos de estudo e dezenas de artigos sobre a produção literária de João do Rio, pseudônimo sob o qual se tornou conhecido o escritor carioca Paulo Barreto (1881-1921); e a Gilda Santos, autora com larga experiência em torno da temática das transferências culturais. Ainda que a expertise das organizadoras, por si só, não garanta a qualidade da publicação, certamente está por detrás – e aqui eu já me adianto em minha análise – de um de seus maiores méritos, a coesão interna. De fato, *João do Rio plural* prima pela harmonia e articulação das ideias, a despeito da presença de abordagens teóricas e críticas diversificadas, encerrando a obra em um duplo percurso: João do Rio com os portugueses (ou seja, suas relações com os habitantes do além-mar, suas semelhanças e divergências com a produção literária lusitana à qual foi contemporâneo), ou Portugal/os portugueses em João do Rio (ou seja, as imagens desse país e de seus habitantes veiculadas em seus escritos).

A obra foi estruturada em quatro partes. A primeira tem como foco relançamentos e publicações inéditas de autoria de João do Rio que vieram à luz nos últimos dez anos. Inicialmente Sílvia Maria Azevedo aborda *O Momento Literário* (2020), volume que organizou ao lado de Tania Regina de Luca, contendo uma série de entrevistas realizadas pelo escritor, à frente da *Gazeta de Notícias*, com figuras de relevo para a literatura da época. Sua análise coloca em evidência os critérios adotados na seleção dos entrevistados; os conflitos que ocorriam no período, de forma mais ou menos velada, entre os homens de letras já consagrados e os estreantes; assim como o empenho digno de nota por parte do entrevistador em promover a compreensão de que a criação literária demanda constância e dedicação – desassociando-a, portanto, de noções como inspiração e genialidade. Na sequência, Tania Regina de Luca



trata de *Portugal d'Agora* (2020), outra publicação organizada pela autora, junto a Silvia Maria Azevedo, abarcando escritos de João do Rio originários da imprensa. Dessa vez, os leitores são apresentados às crônicas-reportagens que surgiram da experiência do escritor em terras portuguesas, para onde viajou em 1909, um ano após o Regicídio e um ano antes da Queda da Monarquia portuguesa. Mesmo tendo vivenciado um período de efervescência política em Portugal, João do Rio preferiu se abster de temas espinhosos, privilegiando, em seus textos, assuntos que poderiam ser mais do agrado de seus colegas ultramarinos, como a vida mundana e a cena artística lisboense. De Luca também reflete sobre os impactos da periodização da literatura na fortuna crítica do escritor, relegado ao ostracismo por várias décadas, assim como outros ditos pré-modernistas, igualmente ofuscados com o advento da Semana de 22.

Por fim, Claudia Poncioni e Virginia Camilotti dissertam sobre *Muito d'Alma* (2015), edição crítica que publicaram contendo parte da correspondência enviada, entre 1909 a 1921, por João do Rio ao poeta português João de Barros. Além de apontarem as etapas e os procedimentos envolvidos durante a localização, a organização e a edição das cartas, as autoras procuram esmiuçar o conteúdo dessas missivas, dando ênfase ao fato de que elas carregam consigo indícios de uma intensa circulação de pessoas, impressos e ideias no espaço luso-brasileiro Oitocentista. É o que indicam, por exemplo, as informações trazidas por João do Rio quanto à presença de escritores lusitanos nos jornais brasileiros e a de peças do Brasil em palcos portugueses no período em questão.

A arte dramática é justamente o tema da segunda seção do livro. Maria Helena Werneck abre a seção com um estudo sobre a representação cuidadosa e enaltecida do universo teatral lisboense, encontrada nas páginas de *Portugal d'Agora*. Lembra ainda a série de medidas idealizadas por João do Rio no intuito de aproximar os teatros luso-brasileiros, entre as quais estiveram a inserção de obras nacionais no repertório das companhias portuguesas. Mostra, por fim, que o escritor carioca teve êxito em seus projetos teatrais: em 1914, ele assistiu à encenação de sua peça *Madame Vargas*, no Teatro Ginásio de Lisboa; e, no ano seguinte, uma companhia composta por atores originários de Portugal trouxe para os palcos de São Paulo *Eva*, obra de sua autoria que foi sucesso entre a crítica e o público. No capítulo seguinte, Elizabeth Azevedo se debruça sobre a última comédia, descrevendo tanto seu conteúdo (trata-se de uma comédia de costumes que denuncia a futilidade e o esnobismo da elite paulista, cujo enriquecimento se deu graças à expansão cafeeira) quanto o panorama cênico em São Paulo (marcado, por um lado, pela proliferação dos teatros e, por outro, pela ausência de autores locais) e a parceria de longa data estabelecida entre João do Rio e a companhia lusitana responsável pela montagem (a Companhia Adelina Abranches-Alexandre Azevedo).

Finalizando os artigos da seção, Orna Messer Levin conduz os leitores a um passeio pela história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, cujas portas foram oficialmente abertas ao público em 1909. Depois de reconstituir os artigos publicados por João do Rio, enquanto redator-chefe da *Gazeta de Notícias*, relatando os desafios enfrentados pelo referido teatro em suas primeiras temporadas, a pesquisadora trata da proveitosa relação acordada entre o autor e o gestor teatral luso-brasileiro Eduardo Victorino. Esse último foi responsável pelas temporadas de 1912 e 1913 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como por trazer aos palcos cariocas a já mencionada *Madame Vargas*. Conforme mostra Levin, o domínio técnico e

a larga experiência do gestor contribuíram significativamente para garantir os aplausos dedicados aos espectadores à peça, assim como sua boa acolhida de público e crítica.

A terceira parte do livro tem como eixo central a imprensa periódica das primeiras décadas do século XX. Irineu Jones Corrêa e Luzia Ribeiro de Carvalho discutem um jornal manuscrito que foi publicado mensalmente, na cidade do Rio de Janeiro, ao longo do ano de 1900, sob o nome de *O Bolina*. O título faz alusão a uma figura familiar aos leitores da época, referindo-se a homens elegantes e inoportunos que assediavam o sexo feminino nas ruas e nos bondes que cruzavam da cidade. Ilustrado pelo português Julião Machado, conhecido por seu trabalho subversivo e inovador, e redigido provavelmente pelo poeta brasileiro Orlando Teixeira, o periódico deixa entrever alguns aspectos da sociedade carioca de então, como a misoginia e a aproximação texto-imagem, ao estilo *art nouveau*.

Mônica Pimenta Velloso, tomando por base textos divulgados por João do Rio e Eça de Queiroz nas páginas da *Gazeta de Notícias*, aponta para a existência de aspectos em comum entre os dois escritores, dentre os quais se destacam o uso da ironia com o propósito de questionar o *status quo* e estimular a criticidade dos leitores, assim como a recusa à adoção indiscriminada de princípios estéticos oriundos dos países centrais. Marcelo Bulhões tece algumas considerações sobre os procedimentos dos quais lançou mão o autor brasileiro no papel de repórter, revelando que ele ora escondeu sua presença física nos locais dos acontecimentos, adotando, em alguns textos, o discurso em terceira pessoa, ora, pelo contrário, privilegiou o uso de um narrador-personagem que não apenas presencia, mas ainda atua diretamente nos eventos abordados. Como aponta o pesquisador, essa mistura entre jornalismo e literatura é fruto tanto da inexistência da categoria profissional jornalista, cuja origem se deu apenas na segunda década do século passado, quanto da falta de regras rígidas delimitando o gênero reportagem à época.

Dando continuidade às investigações sobre a escrita jornalística, Gutemberg Medeiros relembra a atuação de João do Rio enquanto diretor, ao lado do amigo português João de Barros, do jornal binacional *A Atlântida* (1915 a 1920), para o qual escreveram homens de letras de ambas as nacionalidades, imbuídos do mesmo propósito utópico: promover uma aproximação cultural, econômica e política entre Portugal e o Brasil. Em um primeiro momento, Medeiros reconstitui os bastidores do periódico – surgido, aliás, em um período de acirramento do antilusitanismo entre os brasileiros –, para, mais tarde, discorrer sobre a forte relação entre a imprensa periódica, desde os primórdios do século XIX, e a construção das identidades nacionais.

Por fim, César Braga-Pinto fala da presença de João do Rio entre os representantes do estilo de vida decadente no Brasil. Como se sabe, assim como Oscar Wilde, autor que admirava e cuja obra traduziu, o escritor carioca não escondeu sua homossexualidade e sustentou posições polêmicas, manifestando-se declaradamente contra valores tradicionais cristão-burgueses. Segundo o pesquisador, ao se inclinar em direção ao cosmopolitismo, João do Rio teria dado mostras de um desejo por uma literatura desterritorializada e, acima de tudo, inserida na ordem literária mundial – o que não significou, em seu caso, em abraçar modelos estrangeiros sem qualquer reflexão, ou em abandonar por completo a busca pela originalidade.

A quarta seção do livro aborda as crônicas de João do Rio. Álvaro Santos Simões Junior examina o que chama de “discreta lusofilia”, na série cronística que deu origem à obra *A alma encantadora das ruas* (1908). Em sua opinião, se à primeira vista esses textos oferecem um

panorama das transformações vividas pelo Rio de Janeiro no início do século passado (a urbanização acelerada, a introdução dos automóveis e o aumento da miséria), uma leitura atenta nota ainda a admiração do cronista pelo povo português, retratado, em diversas passagens, de forma sutilmente elogiosa. Danielle Crepaldi Carvalho dá prosseguimento aos estudos, cotejando as crônicas lançadas por João do Rio, sob o título de *Cinematographo*, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, no decorrer de 1909, com as publicadas pelo portuense Alberto Pimentel, no mesmo ano, com o nome de *Fitas de Cinematographo*. Suas considerações evidenciam que, enquanto o primeiro se mostrou fascinado pelos aparatos óticos que surgiam naquele momento (cinematógrafo, animatógrafos, lanternas mágicas e cinetoscópios), buscando realizar uma reflexão mais aprofundada sobre os alcances, as limitações e as mudanças por eles acarretadas, o segundo não escondeu seu apego ao passado, bem como a dificuldade em compreender a diferença entre realidade e representação da mesma.

Partindo de uma curiosa anedota contada, *Em Portugal d'Agora*, a respeito da prática da falsificação de dinheiro em Lisboa, Roberto Patrick Newcomb examina as reflexões feitas por João do Rio acerca da precariedade do Antigo Regime lusitano e do próprio caráter pragmático e avesso a idealizações dos portugueses. Mais uma vez, ficam claros os sentimentos positivos nutridos pelo escritor carioca por Portugal (ou, pelo menos, sua preocupação em construir uma imagem favorável desse país, em seus escritos). Encerrando a publicação, Leonardo Cohen examina a cobertura jornalística feita por João do Rio durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1919), evento que presenciou de perto, enquanto correspondente internacional d'*O Paiz*. Sua análise acompanha o escritor-jornalista inicialmente atento à carnificina que se dava no Velho Mundo e a seus desdobramentos, depois crítico ao governo brasileiro por sua falta de iniciativa no conflito armado e, mais tarde, profundamente insatisfeito com os países Aliados em decorrência da severidade dos termos impostos pelo Tratado de Versalhes à Alemanha.

João do Rio plural se trata, portanto, de uma obra de fôlego, que reúne pesquisas interdisciplinares e minuciosas, muitas das quais envolvendo fontes primárias, acerca da vida e da vasta produção literária deixada por João do Rio. Seus quinze artigos oferecem um verdadeiro tributo ao autor no centenário de sua morte, tomando-o, como indica o próprio título, em diferentes vertentes. Algumas são mais conhecidas dos leitores (cronista, dramaturgo, escritor de narrativas ficcionais, *flâneur*, dândi, decadentista, pioneiro no jornalismo, polêmico), outras começam a ser iluminadas e necessitam de maiores desdobramentos.

Tal aspecto se torna especialmente verdadeiro no que tange à sua atuação enquanto repórter e correspondente internacional, bem como a seu papel de importante mediador cultural entre Brasil e Portugal, a ponto de se tornar uma figura não apenas popular, como também prestigiada nos dois países. Se João do Rio foi um dos poucos brasileiros a lograrem tal êxito, isso se deve, é claro, à qualidade literária de seus escritos, mas também a uma boa dose de ambição pessoal e ao emprego sagaz de variadas estratégias de valorização. A leitura dos artigos indica que, da mesma forma como foi hábil no reaproveitamento de seus escritos (do jornal e dos palcos para os livros) e, conseqüentemente, na multiplicação de seus ganhos financeiros, o escritor carioca não demonstrou menor astúcia no estabelecimento de relações marcadas pela cordialidade com os portugueses e, ainda, na captação dos benefícios provenientes desses laços ultramarinos.

À guisa de conclusão, saliento que, devido à grande quantidade de figuras literárias e de títulos mencionados, é de se lamentar a ausência de um índice onomástico para faci-

tar a compreensão dos leitores iniciantes ou pouco familiarizados com as diversas temáticas contempladas na publicação. Mas essa pequena falta não tira seus méritos e poderá ser facilmente corrigida em uma próxima (e breve, imagino) edição.