



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: Sandra Gualberto Bianchet; Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

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 Süsskind (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

Ana Clara de Souza Marques, Ash Freitas de Almeida

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Revisão

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes

Diagramação

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes

O eixo e a roda



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 35 | n. 1 | jan.–mar. 2026 | 146 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

- 7 Apresentação
Carolina Serra Azul Guimarães; Gustavo Silveira Ribeiro

Artigos

- 9 Forma, intuição e o pensamento gráfico na poética Wladimir
Dias-Pino
*Form, Intuition and Graphic Thought In The Poetics of Wladimir
Dias-Pino*
Rogério Camara
- 27 Monstros antigos (Nuno Ramos e o informe)
Old Monsters (Nuno Ramos and the formless)
Victor da Rosa
- 39 Das negativas: Machado de Assis e a (auto)crítica modernista
On negatives: Machado de Assis and modernist (self-)criticism
Ivan Francisco Marques
- 55 Indianismo na primeira década do periodismo romântico
(1833-1845)
Indianism In the First Decade of Romantic Journalism (1833-1845)
Gabriel Esteves
- 72 Tocar o(s) corpo(s) da poética de Laura Erber
Touching the Body(ies) of Laura Erber's Poetry
Danielle Freitas Oliveira

- 87 Úrsula e o lobo: um diálogo entre Maria Firmina dos Reis e
Hélène Cixous
*Úrsula and the Wolf: a Dialogue Between Maria Firmina dos Reis and
Hélène Cixous*
Davi Andrade Pimentel
- 101 Orides Fontela: dos fragmentos acumulados, o caos domado
em plenitude
Orides Fontela: Out of the Gathered Fragments, Chaos Subdued In Wholeness
Eduardo Lima
- 116 Encenar a Memória: proponências e figurações do coletivo em
Milagre Brasileiro
*Staging Memory: Proponencies and Figurations of the Collective in
Milagre Brasileiro*
André Luís Gomes
- 131 “Supondo que a história seja um trem de ferro”: modernidade
tecnológica e pobreza da experiência em Machado de Assis
*“Assuming that the Story is a Train”: Technological Modernity and
Poverty of Experience In Machado de Assis*
Gustavo Ramos de Souza

Apresentação

O primeiro número de 2026 de *O eixo e a roda* reúne um conjunto de estudos que, a partir de perspectivas críticas diversas, examinam problemas da literatura brasileira em diálogo com outras áreas do conhecimento, com a tradição literária e com debates estéticos mais amplos. Os artigos aqui reunidos percorrem diferentes momentos históricos e objetos de análise, contemplando desde o romantismo oitocentista até produções contemporâneas, além de estabelecer interlocuções com campos como as artes visuais, a filosofia e a teoria crítica. Como já havia ocorrido em outros números, a diversidade de abordagens e métodos apresentados aqui é a face mais visível da pluralidade que marca, desde as suas origens décadas atrás, este periódico.

Abrindo o número, o artigo “Forma, intuição e o pensamento gráfico na poética Wladimir Dias-Pino”, de Rogério Câmara, investiga a relação entre poesia, design e princípios geométricos na obra do poeta ligado às experiências da poesia concreta. Em diálogo com as intersecções entre literatura e artes visuais, Victor da Rosa, em “Monstros antigos (Nuno Ramos e o informe)”, examina a produção de Nuno Ramos a partir de um episódio ocorrido na Bienal de São Paulo de 1989, quando parte de suas pinturas sofreu um processo de deterioração provocado pelas condições de exposição. O estudo interpreta esse evento como um momento decisivo para a trajetória estética do artista, identificando, em sua obra posterior, a exploração de um potencial informe que atravessa não apenas suas pinturas, mas também performances e textos literários.

Voltando-se para a articulação entre literatura e crítica, Ivan Marques, em “Das negativas: Machado de Assis e a (auto)crítica modernista”, discute as relações ambíguas estabelecidas pelo modernismo com o legado machadiano. Partindo de textos de Carlos Drummond de Andrade e sobretudo de Mário de Andrade, o artigo examina como as críticas dirigidas a Machado de Assis se articulam a processos de autodefinição estética e de revisão do próprio projeto modernista, revelando o autor de *Dom Casmurro* como uma espécie de “espelho de escritores” diante do qual os modernistas medem e problematizam sua própria posição na tradição literária.

Também interessado em reverificar determinadas visões consolidadas na historiografia literária, Gabriel Esteves, em “Indianismo na primeira década do periodismo romântico (1833–1845)”, analisa a presença relativamente discreta do indianismo nos periódicos literários das primeiras décadas do romantismo brasileiro. A partir do exame de publicações como *Jornal dos Debates* e *Revista Nacional e Estrangeira*, o estudo demonstra que a consolidação do indianismo como emblema da literatura nacional não se deu de modo imediato após a independência política, mas resultou de um processo gradual e marcado por hesitações no interior do campo literário oitocentista.

Já Danielle Freitas Oliveira, ao analisar o livro de poemas *Os corpos e os dias / Bodies and days*, de Laura Erber, propõe uma reflexão sobre a centralidade do corpo na poética da autora. O artigo examina as relações entre corpo, tempo e mundo presentes na obra a fim de compreender as dimensões eróticas e existenciais que atravessam a escrita de Erber. Ademais, Davi Andrade Pimentel, em “Úrsula e o lobo: um diálogo entre Maria Firmina dos Reis e Hélène Cixous”, propõe uma leitura comparativa entre o romance *Úrsula* e a reflexão de Hélène Cixous acerca do chamado “amor do lobo”. A partir desse conceito, o artigo analisa as relações afetivas que estruturam a narrativa de Maria Firmina dos Reis.

O número inclui ainda três estudos que ampliam o arco temporal e conceitual das discussões aqui propostas. Eduardo Beserra dedica-se à poesia de Orides Fontela, investigando as particularidades de uma escrita marcada pela concisão e pela densidade simbólica. A partir da leitura do livro *Rosácea*, o artigo examina a recorrência de formas imagéticas como o “arabesco” e a própria “rosácea”; em outra direção, atento às formas pelas quais a arte elabora experiências coletivas, André Luís Gomes analisa a peça *Milagre Brasileiro*, de Márcio Marciano, considerando as encenações realizadas pelo Coletivo Alfenim e pelo projeto Quartas Dramáticas. O estudo discute como a fragmentação narrativa, a colagem de vozes e o diálogo com procedimentos brechtianos contribuem para a figuração do coletivo na dramaturgia contemporânea, situando o teatro como espaço de elaboração crítica da memória da ditadura civil-militar brasileira. Por fim, Gustavo Ramos de Souza retoma a obra de Machado de Assis a partir da presença do trem e das estradas de ferro como elemento estruturante da experiência moderna. Para tal, o autor mobiliza reflexões de autores como Wolfgang Schivelbusch e Walter Benjamin, e examina de que modo essa tecnologia atravessa os textos machadianos.

Desejamos a todos uma boa leitura,

Carolina Serra Azul Guimarães

Gustavo Silveira Ribeiro

Forma, intuição e o pensamento gráfico na poética Wlademir Dias-Pino

Form, Intuition and Graphic Thought In The Poetics of Wlademir Dias-Pino

Rogério Camara

Universidade de Brasília (UnB)

Brasília | DF | BR

rogeriojcamara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1590-4948>

Resumo: O poeta Wlademir Dias-Pino explorou caminhos experienciais da geometria, observando as deformações produzidas em uma superfície a fim de fundamentar determinadas classificações. O objetivo deste artigo é analisar como a experiência do poeta como designer e sua intuição geométrica foram determinantes para a criação de uma poética que rompe com a sintaxe verbal. Procuramos estabelecer neste artigo uma análise das relações entre sua produção e princípios matemáticos associados à geometria. Dias-Pino opera a partir da desconstrução material da letra, criando um sistema semiótico autônomo que exige do leitor uma experiência sensorial, e não apenas intelectual. Serão analisadas algumas singularidades de seus poemas, advindas de sua experiência como gráfico. O conhecimento de diferentes técnicas de impressão será destacado como elemento definidor de sua obra, na qual informação tátil/visual deve ser explorada. Conclui-se que sua poética constitui um projeto artístico independente, cuja compreensão desafia as fronteiras tradicionais entre literatura e design, demandando uma abordagem crítica interdisciplinar.

Palavras-chave: poema visual; poesia concreta; geometria; design; literatura.

Abstract: The poet Wlademir Dias-Pino explored experiential pathways of geometry, observing the deformations produced on a surface in order to support certain classifications. The focus of this study is to analyze how the poet's experience as a designer and his geometric intuition were instrumental in creating a poetics that breaks with verbal syntax. In this research, we seek to



establish an analysis of the relationships between his literary work and mathematical principles associated with geometry. Dias-Pino operates from a material deconstruction of the letter, creating an autonomous semiotic system that requires a sensorial, not merely intellectual, experience from the reader. Some singularities of his poems, stemming from his experience as a graphic artist, will be analyzed. Knowledge of different printing techniques will be highlighted as a defining element of his work, in which tactile/visual information must be examined. Thus, it is concluded that his poetics constitutes an independent artistic project, whose understanding challenges the traditional boundaries between literature and design, demanding an interdisciplinary critical approach.

Keywords: visual poem; concrete poetry; geometry; design; literature.

1 Introdução

Poeta, designer, artista plástico e vitrinista, Wladimir Dias-Pino, adepto de procedimentos empíricos, procurou desenvolver sua poética a partir de desdobramentos formais, processos dinâmicos de constelações simbólicas engendradas por uma teia de variáveis. Carioca de nascimento, transferiu-se aos 10 anos para Cuiabá (MT), onde iniciou sua carreira. Aos 11 anos, publicou seu primeiro livro, *Os Corcundas* (1939), no qual se nota uma desfiguração formal da linguagem poética. Nos livros seguintes *A Fome dos Lados* (1940) e *A Máquina que Ri* (1941), passa a investigar, além de um léxico insólito, a verticalidade da página, a fisicalidade do livro, o emprego de tipos de diferentes tamanhos e o espaço gráfico como elemento estruturador. Em 1951, fundou, com Silva Freire, o *Intensivismo* em Cuiabá, no qual perseguia as múltiplas dimensões da linguagem, algo além do simbolismo de Mallarmé; “o simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados” (apud: Mendonça; Sá, 1983, p.125). Em 1956, participou da 1ª *Exposição Nacional de Arte Concreta*, na qual apresentou a primeira versão do poema *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b) e, entre a segunda metade dos anos 1960 e 1973, participou do movimento de *Poema Processo*.

Na gráfica do pai, Dias-Pino habituou-se a desenhar tipos e a observar a forma da letra antes da palavra, o significante antes do significado. A composição mecânica se caracteriza por isolar os caracteres como elementos independentes, impondo-lhes uma objetividade formal. Nos tipos móveis, o espaço em branco é um elemento físico e, tal como as letras, é um signo. A substituição e a recodificação da letra por uma perfuração, recursos usados por ele nos poemas *A ave* (Dias-Pino, 1956a) e *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b), têm origem em tecnologia desenvolvida na produção relojoeira, usada no desenvolvimento de autômatos que vieram

a inspirar a criação das máquinas de tear, e, no final do século XIX, seria apropriada pelas máquinas de linotipo e monotipo que o poeta conheceu e operou em tipografias.

Juntam-se às particularidades da vida de Dias-Pino as condições socioculturais da época. A expectativa de nascimento de um país industrial e de uma tecnologia brasileira propiciaram um novo fluxo de informações, exigindo a renovação radical no campo da arte, do design e da arquitetura. Idealizava-se um país urbano/industrial no lugar do agrário/rural. Configurava-se, então, a necessidade social/econômica de movimentos artísticos de linhagem construtiva no país – o *Antiquentismo* de Ferreira Gullar em São Luís (MA), *O Gráfico Amador* em Recife (PE), *O Intensivismo* do próprio Dias-Pino e sua faceta *Concreta* do grupo Noigandres em São Paulo (SP) em plena expansão industrial.

As possibilidades de leituras oferecidas pelos símbolos multívocos e pela sintaxe gráfica não linear serão compreendidas em função da experiência do poeta como tipógrafo. A familiaridade com os clichês tipográficos, o conhecimento de diferentes técnicas de impressão e as respectivas particularidades materiais e visuais configuram-se em informações táteis a serem esquadrinhadas. Para a compreensão mais extensa do pensamento gráfico/poético de Dias-Pino, serão analisados os poemas *Dia da Cidade* (Dias-Pino, 1948), mais tarde associado ao movimento *Intensivista*, *A Ave* (Dias-Pino, 1956a) e *SOLIDA* (Dias-Pino, 1956b), estes associados ao movimento concreto, e o *Sétimo Elogio do A//a* (Dias-Pino, 1993).

A singularidade e a originalidade de sua produção poética são resultado direto da abordagem intuitiva e experiencial, que funde princípios da geometria, da tipografia e do design gráfico para criar uma nova sintaxe “descodificada”, que prioriza a forma, a materialidade e a experiência tátil/visual em detrimento do conteúdo puramente verbal. Em outras palavras, o que torna a obra de Dias-Pino única não é apenas o fato de ser visual, mas a origem dessa visualidade: sua vivência prática como gráfico e sua intuição de “geômetra” (em oposição ao “lógico”), que o levaram a desconstruir o código alfabético e a propor uma nova forma de leitura e interação com o poema. Procuraremos mostrar que a chave para entender a poética dele não está em sua experiência sensorial e prática com as formas, os materiais e os processos gráficos, que lhe permitiu “pensar” o poema como um objeto a ser construído e examinado no espaço.

A partir do uso de um léxico próprio, extraído do linguajar cotidiano, e da experiência prática com a tipografia, Dias-Pino desfigura a sintaxe poética. A configuração da caixa tipográfica evidencia a estatística do texto e apresenta elementos matemáticos e processos de recodificação da palavra em imagens. Os movimentos expressos nas transformações formais presentes em sua poética são fundamentais. O que expressa a forma são seus desdobramentos, o engendramento da forma a uma família de formas, uma gênese estabelecida pelas singularidades. Segundo Henri Poincaré (1995), há, no universo da matemática, os de espírito lógico e os de espírito intuitivo (Poincaré, 1995, p. 23). Os lógicos são os analistas, os intuitivos são os geômetras. Os primeiros estão voltados às transformações analíticas, têm como instrumento a demonstração, cortando “os elos que os ligam à realidade” (Poincaré, 1995, p. 19). Os geômetras concebem imagens, observam o espaço sem se enredar nos cálculos e no rigor imposto pela lógica. Os intuitivos representam o mundo com os sentidos, suas conquistas são calcadas por procedimentos experimentais. O instrumento do intuitivo é a imaginação.

As principais questões a serem tratadas neste artigo são:

- a. Demonstrar como a experiência de Dias-Pino como gráfico e tipógrafo o habilitou a se apropriar da letra como unidade mínima de significação e a experimentar com a desconstrução da sintaxe poética convencional.
- b. Examinar os diferentes sistemas de linguagem (verbal, visual e matemática) que ele opera para criar jogos de significação que desafiam o leitor a desvendar seus mecanismos.
- c. Discutir a crítica de Dias-Pino ao código alfabético e sua proposta de uma linguagem “descodificada”, analisando como os aspectos linguísticos, geométricos e a experiência tátil/visual se tornam centrais em sua obra.

Ao longo do processo, procuramos realizar uma análise direta dos poemas e dos textos de Dias-Pino, além da fortuna crítica sobre o autor, em especial o texto de Augusto de Campos e Álvaro Sá e textos teóricos que nos permitiram embasar as análises no campo da matemática. Além disso, muitas das análises apresentadas ao longo do texto foram possíveis graças às entrevistas realizadas pelo autor com o poeta entre os anos 2002 e 2015 (Camara; Martins, 2015). Nelas, o poeta procurou apresentar os aspectos matemáticos e geométricos de sua produção, além de distingui-la como poema, e não poesia. Sob esta perspectiva, o poema não seria um organismo verbal. Invertendo a famosa formulação de Mallarmé, – “Poesia se faz com palavras e não com ideias” –, o poeta afirma que “o poema se faz com ideias e não com palavras”. Dizia ainda que a poesia estaria vinculada, necessariamente, à palavra, à linguagem que se orienta pela razão, pelo conceito, retirando do objeto sua natureza sensorial e individual, bloqueando sua livre representação. Dias-Pino procurou compreender o pensamento gráfico, o modo como o homem, ao longo de sua história, traduziu o mundo observado e informado em imagens. São questões de visualidade. o que o leva a declarar que o poema tem materialidade, “se pode raspar”, a poesia, não. O poema se faz com imagem, sendo possível até mesmo sem signo linguístico (Camara, 2015, p. 3). Para ele, o poeta deve se situar em termos de imaginação, o que requer visões.

2 De uma matemática sensorial

Wladimir Dias-Pino partiu da visualidade ao poema. Realizou, ao longo da vida, pinturas, desenhos, gravuras e poemas. Com 10 anos de idade, mudou com a família do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, para Cuiabá, no Mato Grosso. De um local ao outro, ele passou das múltiplas perspectivas do urbano, com pontos de fuga a cada cruzamento de rua, à amplitude horizontal e difusa da paisagem do pantanal mato-grossense. Em contato com a natureza, ele conviveu com a textura e suas variáveis que se estendem na planície até a linha do horizonte, passa a observar as variantes da luz, os movimentos das águas (chuvas, rios e pântanos), o ciclo e a interferência das cheias na paisagem. O referencial cidade/campo se faria presente nos marcantes elementos gráficos (/topográficos) de sua obra, sobre o qual escreveu: “Creio que foi a sinuosidade de Cuiabá que me mostrou a importância do contorno (o perfil) dentro da necessidade ordinal do rio ao correr em direção ao dia. Na enchente a linha engorda e explode em

sensualidade” (Dias-Pino, 1982, p. 6). Na planície alagada do pantanal mato-grossense, como se vivesse nos tempos iniciais da geometria, no qual os egípcios chegam à quadratura do círculo medindo áreas a partir das linhas curvas deixadas pelo pulso das águas na planície inundável do Rio Nilo,¹ Dias-Pino procurou compreender a morfogênese, pelos caminhos vivenciais da geometria, observando as deformações produzidas em uma superfície com o objetivo de saber como essas deformações se modificam a fim de fundamentar determinadas classificações. Na amplitude do Pantanal, ele pôde descobrir o espaço tátil na natureza, a sensação de sentir o terreno, se mover em torno dos objetos e experienciar a distância entre as coisas. Poincaré identifica três tipos de espaço: visuais, táteis e motores (Poincaré, 1952, p. 52–55). A partir da visão, é possível julgar distâncias e perceber uma terceira dimensão. “O que podemos chamar de espaço visual completo não é, portanto, um espaço isotrópico” (Poincaré, 1952, p. 53). Já o espaço tátil se distancia ainda mais da visão pois varia segundo a sensibilidade e os tempos de reação das diferentes partes do sistema sensorial. O espaço motor, por fim, varia de acordo com o músculo que o esteja registrando e possui “tantas dimensões quanto temos músculos” (Poincaré, 1952, p. 55). Um pensamento mais associado ao aspecto dinâmico da formação, transformações estabelecidas por disposições topológicas, do que à forma estática.

Augusto de Campos o define como um poeta de tipo intuitivo (Campos, 1978, p. 72), que persegue a “fenomenologia poética da máquina” (Campos, 1978, p. 74). As produções de Dias-Pino não apresentam um vínculo absoluto com a teoria construtiva/funcionalista, praticada por Augusto de Campos e demais poetas do grupo Noigandres, que reconhecem a linguagem matemática – lógica e universal – como base para construção de toda a linguagem. Em articulação com a Escola Superior da Forma, Ulm/Alemanha, o universal é pensado a partir do parâmetro estético da máquina, estandardizado em grid, privilegiando a função produtiva, da qual se opera a subdivisão serial do plano e a construção de sistemas de signos com precisão. O grupo Noigandres explorou o caráter específico próprio à linguagem do design tendo como ponto de partida a racionalização da produção. Na poesia Noigandres o semântico global da palavra, em suas dimensões materiais – verbivocovisual, visa a multiplicidade e a condensação dos sentidos, ainda que com “um vocabulário relativamente pequeno” e, em alguns casos, “uma frequência relativamente alta de uma única e mesma palavra” (Bense, 1977, p. 199). A opção pelo isomórfico, no sentido dado pela Gestalt, objetiva chegar a uma multiplicidade de sentidos com um número mínimo de palavras. A ela importa o qualitativo da relação espaço/tempo, a construir, por meios estatísticos, a unidade dinâmica, o instantâneo – poesia cartaz – a apreensão não especular da unidade-superfície. Em contrapartida, a “fenomenologia da máquina” de Dias-Pino deriva da observação da máquina como referência física e processual na substituição da palavra por signos visuais. As relações de uso e a experiência sensorial/mental ganham significado. Os processos empíricos e a artesanaria de sua produção se orientam por operações fenomenológicas distintas do estruturalismo e do positivismo dogmático. Dias-Pino está mais próximo da escola intuicionista do que da escola logicista da Matemática. O intuicionismo se orienta pela possibilidade de experimen-

¹ Embora o problema da Quadratura do Círculo remonte à Grécia clássica com a seguinte formulação – construir, usando régua e compasso, um quadrado cuja área seja igual à de um círculo dado – Edward Kasner e James Newman, no livro *Matemática e Imaginação*, atribuem o surgimento do Pie aos geômetras do vale do Nilo que tinham o propósito de medir as propriedades delimitadas por linhas curvas e entenderam que poderiam reduzir o problema convertendo essas linhas em linhas retas chegando a um valor aproximado de Pie. (Kasner; Newman, 1976, p. 73).

tar e explorar o mundo por conta própria. A exploração nos permite derivar por si a formação das coisas e aplicá-las. Sendo assim, a matemática seria uma construção humana, surge do ato exploratório, não precedendo a humanidade. Para o intuicionismo conhecimento é antes construído pela atividade e intuição humana e não uma doutrina (Costa, 1992, p. 36). Nietzsche procurou mostrar que a crença positivista na verdade dos fatos objetivos não existiam, o que havia eram apenas pontos de vista e interpretações. Sobre o qual afirmou:

[...] guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece o “puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo”, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como “razão pura”, “espiritualidade absoluta”, “conhecimento em si”; – tudo isso pede que se imagine um olho que não pode ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção no qual as forças interpretativas, [...], devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um “conhecer” perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para uma coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela, nossa “objetividade”. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto?... (Nietzsche, 1998, p. 108-109).

O conhecimento não provém somente da razão pura. Cabe considerar algum processo de ligação da razão com os sentidos, no qual experiência e razão não podem estar completamente separados. A fenomenologia matemática não é redutível às relações lógicas. Seria reduzi-la ao trivial dada as dificuldades de se estabelecer a existência do mundo exterior a argumentos puramente lógicos. O conhecimento matemático, segundo Tasić (2001):

não se baseia na razão pura ou na metodologia circular, parece natural supor que provém da fonte “externa” que supostamente é mais bem compreendida: a experiência sensorial. [...] conceitos e relações lógicas, como a causalidade, são adquiridos a partir da experiência. (Tasić, 2001, p. 8).

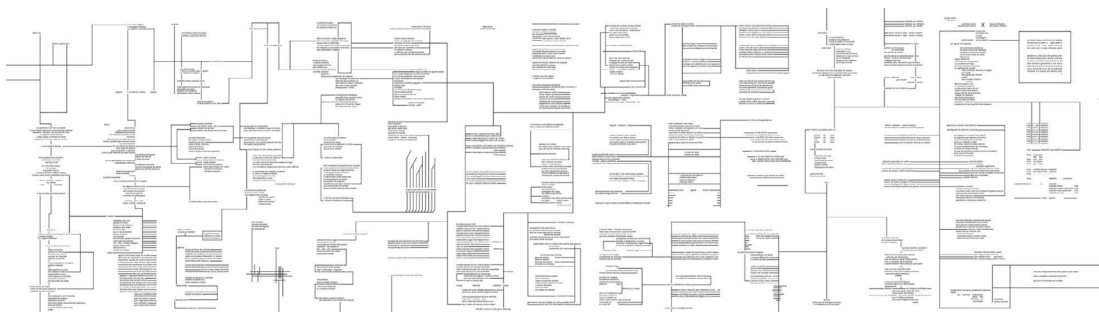
O aspecto imaginativo da obra de Dias-Pino não nega sua consciência matemática, pois o conhecimento vem da experiência sensorial, experiência e conceito são interdependentes. A imaginação poética ordena a experiência e o pensamento. O caráter artesanal de sua obra, que envolve longo processo de elaboração e a torna pouco acessível ao público, exige também do leitor uma ação vivencial para resolvê-la, deslocá-la e desdobrá-la como se a “quadrar” o círculo. As singularidades observadas em livros como *A Ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b), suas obras mais conhecidas e classificadas pela crítica como obras concretas, não devem ser compreendidas somente por seus aspectos computacionais e algoritmos, mas podem ser melhor assimiladas no ato de consumo, pela fisicalidade das páginas que em *A Ave* apresentam diferentes texturas e cores, cujas perfurações evidenciam a tridimensionalidade do livro, com se cortássemos uma seção da máquina para observar suas operações e computações. O empirismo e o racionalismo tornam os objetos externos centrais, os quais procuramos descrevê-los para conhecê-los. As descrições conceituais da ciência não oferecem um conhecimento direto do objeto físico (Dias-Pino, p. 11). De diferentes experiências pessoais,

desenvolvemos pontos de vista, o que coloca em questão se há algo que possamos chamar, em termos absolutos, de conhecimento.

3 *Dia da Cidade*

Em 1948, Dias-Pino publica o livro-poema *Dia da Cidade*, no qual o leitor transeunte conecta textos. As linhas ortogonais sugerem um deslocamento urbano e multiplicam as possibilidades de leitura. O jogo arquitetônico labiríntico desestrutura a linearidade dos versos poéticos, favorecendo a livre escolha do leitor sobre a topografia das páginas, cujo espelho do conjunto se apresenta como uma planta baixa que nos apresenta os espaços a serem percorridos na cidade (Figura 1). A jornada se inicia ao *Meio dia (branco particular)*, branco associado a vetores gráficos que tanto os contém como multiplica os espaços a serem percorridos. Pelos vetores/ruas seguimos ao longo do dia, – *Seis horas (ímã dos espelhos)*, *Meia Noite (morte de prata)*, *Manhã (a flor que se entrega ao tempo é a mesma da cor na forma)* – e chegamos ao *Amanhã (.)* expresso por uma linha vertical, que atravessa o branco das últimas páginas, finalizada por duas linhas horizontais e um quadrado com parênteses em posições invertidas –)■(. Um amanhã silencioso, fenomenológico, sem palavras, um futuro de possibilidades e de discursos redimensionáveis – o ponto e o quadrado entre parênteses fechados e abertos, a serem inseridos ou não na narrativa, permutações possíveis “de códigos visuais que atuam como índices da operacionalidade textual” (Mendonça; Sá, 1983, p. 88).

Figura 1 – Wladimir Dias-Pino, espelho do livro *Dia da Cidade* (1948)



Fonte: Dias-Pino (1948).

A espacialização verbal deste poema não fundamenta a estrutura verbal/visual em antecedentes da poesia visual como *Um Lance de Dados* de Mallarmé, no qual a parte mais importante do poema seria aquela, dadas as lacunas do pensamento sequencial, deixada de fora. Mallarmé torna visível a natureza oral e evocativa do poema nos espaços entre as palavras e os versos. Os silêncios de Mallarmé são corporificados, os espaços em branco são testemunhos da força criativa da negatividade. Em contraposição, Dias-Pino recusa qualquer associação entre uso do espaço em branco e da modulação tipográfica com a musicalidade e sonoridade do poema.

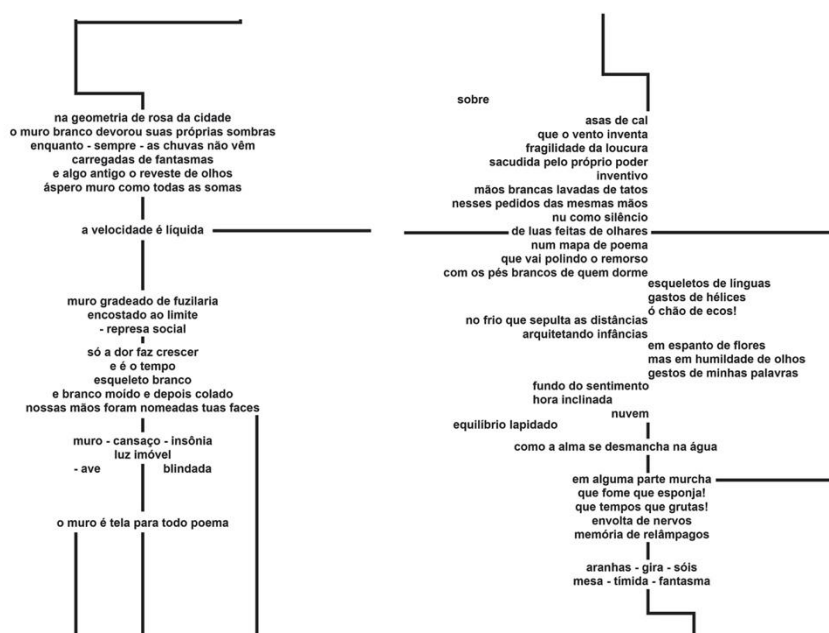
um poema escrito é antes de tudo visual, e não sonoro – ele não é um instrumento musical
 não se há de confundir lira nem bandolim com um poema
 a poesia silenciosa, a poesia espacial é contra o herói, contra a personalidade
 que são coisas individuais (Dias-Pino, 1973).

As linhas verticais e horizontais de *Dia da Cidade* (Dias-Pino, 1948), mais do que dispor geograficamente as palavras no espaço, visam operacionalizar as opções de leitura (Figura 2). Um texto desmontável, não discursivo, a ser lido conforme o percurso do leitor sobre a superfície. A topografia de palavras e dos versos desestruturam a sequência de versos – *o muro branco devorou suas próprias sombras / [...] / áspero muro como todas as somas* – o silêncio fala e – *só se salva a mágoa que machuca outro silêncio / [...] / coando assim o silêncio e o tempo* (Dias-Pino, 1948).

A figuração de *Dia da Cidade* também não encontra antecedente na fisiognomia dos Caligramas de Apollinaire ou na poética idealizada, nos anos 1950, pelo grupo Noigandres na qual o espaço em branco e a visualidade estrutural serve a máxima contenção, economia de meios e à comunicação direta dos elementos verbais, remetendo à expressão icônica dos impressos publicitários. A poética do grupo Noigandres é fundada na palavra como unidade, e não no verso, e propõe a apreensão do poema pela estrutura combinando as três materialidades da palavra – a semântica, a sonora e a gráfica – uma poesia verbivocovisual. O grupo defendia uma estética universalizante, calcada na função produtiva (estruturas construtivas) distante de uma autoria e/ou singularidade. Os poetas Noigandres optam pelo isomórfico, no sentido dado pela Gestalt, com o objetivo de chegarem a uma multiplicidade de sentidos com um número mínimo de palavras.

No poema espacial de Dias-Pino, não se propõe a reprodução de uma figura como em *Caligramas* (Dias-Pino, 1991). É o espaço que cada elemento ocupa que define sua funcionalidade, a lógica está na relação entre as partes. No percurso cotidiano em uma cidade se vê fluxo, espectros, mais que formas, – *a velocidade faz o espírito invisível / [...] / tão matemática ponte* – entre lugares que exigem que o poeta salte de um ponto a outro sem fios de conexão por meio de experiência e palavras.

Figura 2 – Wladimir Dias-Pino, páginas de *Dia da Cidade* (1948).



Fonte: Dias-Pino (1948).

O poeta percebe, decodificando o espaço, algo que transcende o sistema da língua; *O veio e o aluvião: as sucessivas camadas de todos os lados/A cidade é um livro 'matriz' em permanência* (Dias-Pino, 1948), e segue evoluindo numa produção textual intersemiótica, mas não sem antes lançar sua provocação; *A cidade e o registro do inesperado/[...]/A cidade, em indiferença de nuvem alta, /só se mostra a quem sabe decifrá-la* (Dias-Pino, 1948).

A atenção às múltiplas dimensões da linguagem foi explicitada quando, em junho de 1951, Dias-Pino e Silva Freire lançam o *Intensivismo*. O manifesto do movimento trazia como referência o simbolismo. Dias-Pino, no entanto, confrontava os simbolistas, afirmando que estes se assemelhavam a desenhistas, pois estariam presos a uma única dimensão da imagem. Ele propõe um “simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético” (Mendonça; Sá, 1983, p. 125). O discurso simbólico se articula sobre o plano da língua, enquanto o Intensivista propõe articular todas as dimensões do poema, contrapondo desenhista/escultor e plano/espaço, questionando o sentido essencialmente frontal do código alfabético. Ele declara: “a escrita é frontal! A escrita é perfil!”. As palavras, o verso e a sequência narrativa podem ser geometrizadas, fragmentadas e recompostas espacialmente. Sua formação o levava a desacreditar na pertinência de um universo puramente linguístico, como o proposto pela semiologia de Saussure, onde o “valor das letras é puramente negativo e diferencial” e “o meio de reprodução do signo é totalmente indiferente” (Saussure, 1916 *apud* Pignatari, 1974, p. 106). Na obra de Dias-Pino, o código semiótico é indissociável do código linguístico. Os planos (topográficos) são valorizados e se inserem à procura do que está além das palavras:

[...] interessante é o choque de palavras. Para os simbolistas as letras tinham cores, para nós as palavras valem devido a experiência e o espírito de sínteses-poemas...
As palavras unidas por uma ligação aérea e subterrânea. (Dias-Pino, 1951).

Os trabalhos realizados neste período, nos quais se debruça sobre as possibilidades de fusões da linguagem e uso da palavra, surpreendem a erudita formação de Augusto de Campos. Do livro-poema *Os Corcundas*, Campos assinala os seguintes sintagmas: *unhas postiças, caroços verticais, salivas vidradas, corcunda como interrogações*. Para Campos:

nesse monturo de dejetos verbais – ou nesse modo mais umbigo – Wladimir trata de resolver e perseguir uma espécie de fenomenologia do indizível poético, para chegar ao fim das coisas, calva das coisas. (Campos, 1978, p. 73).

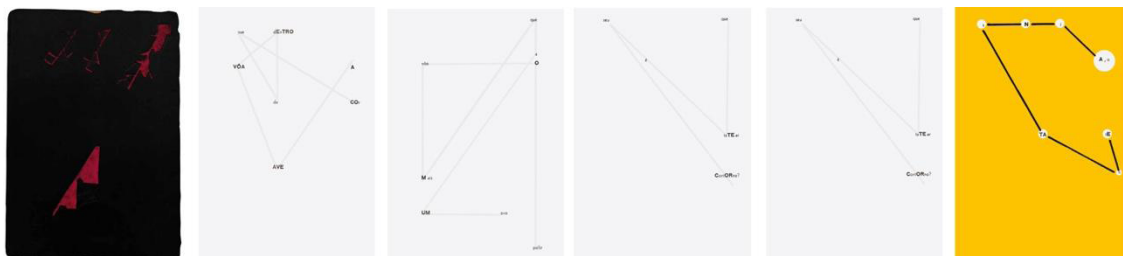
No poema *As palavras* (Dias-Pino, 1952), o autor deixa claro os vínculos entre a linguagem verbal e a linguagem matemática, considerada pelos concretos mãe de todas as linguagens; *essas repetem/sobre si mesma/palavras e números:/números de letra,/números de sílabas*. A palavra é uma unidade numérica inserida na estatística do texto. Se tornará referencial em seus poemas concretos o procedimento de situar a palavra e a letra fora do verbal, inserindo-a dentro do campo semiótico, o que o possibilitará estabelecer permutações de códigos e radicalizar a espacialização tipográfica e a sintaxe visual.

4 Os poemas concretos de Dias-Pino

São três os poemas de Dias-Pino atribuídos pela crítica à fase concreta: *A Ave* (1956a), *SOLIDA* (1956b) e *Numéricos* (de 1960/61, segundo o poeta, mas editado e publicado em 1986). O livro *A Ave* (1956a), por ter sido concebido quando participava do Movimento com Silva Freire em Cuiabá, o autor o considera um poema da fase Intensivista. *SOLIDA* (1956b) foi apresentado em quatro cartazes na 1ª *Exposição Nacional de Arte Concreta*, ocorrida em São Paulo em 1956 e, no primeiro semestre de 1957, no Rio de Janeiro. Posteriormente, o poema ganharia outras versões, das quais abordaremos a versão de 1962, uma caixa contendo 49 pranchas, em formato 20x20 cm, impressas em serigrafia. *Numéricos* (1960) é uma brochura com cadernos costurados impressos em offset. O poema apresenta algumas características da produção de Dias-Pino no período: recodificação de palavras por números, folhas em branco que se diferenciam pela sua posição ordinal, o controle do acaso pelo processo e cada etapa apresentando novas probabilidades.

A Ave (1956a), referido pelo autor como livro-máquina, vincula signos verbais e não verbais (Figura 3). Na primeira folha, vem impresso o primeiro verso; *A AVE VOA dEnTRO de sua COr*, com as palavras espacializadas de modo não linear. A transparência da página deixa aparente o gráfico desenhado na folha seguinte, que tem como função roteirizar a leitura e estabelecer as ligações sintáticas. As palavras são dispostas nos vértices das linhas (dobradiças), a espacialização das palavras, o nível ou a altura da palavra na página, significa a potencialidade. As letras maiúsculas não objetivam efeitos expressivos visuais ou vocais. Como assinalado anteriormente, ao poeta não interessa a oralidade como à poesia verbivocovisual do grupo Noigandres. Enquanto as linhas se fazem presentes como índices direcionais de leitura, o uso intercalado de maiúsculas e minúsculas permite operar uma combinação entre os textos. Os versos seguintes: *polir O voo Mais que a Um ovo / que taTEar é seu ContORno? / suA agUda cRistA compLeTA a solidão / assim é que ela é teto DE seu olfato / a curva amarGa SEU vôo e fecha um TempO com sua fOrma* (Dias-Pino, 1956a) são gradualmente desconstruídas por perfurações circulares feitas diretamente sobre os vocábulos, substituindo o signo verbal por uma informação visual. A tridimensionalidade do livro é evidenciada pela transparência das folhas e pelas perfurações, que recodificam e substituem paulatinamente as palavras e as letras até chegar ao mínimo: *teto/tato*. Um livro semiótico a ser lido, segundo seu autor, por um cérebro eletrônico. Dias-Pino propõe uma leitura eletrônica do poema substituindo a leitura “mecânica” do cérebro humano. O livro impresso, espaço “natural” da poesia, pode, na concepção do poeta, ser substituído por outros aparelhos de leitura.

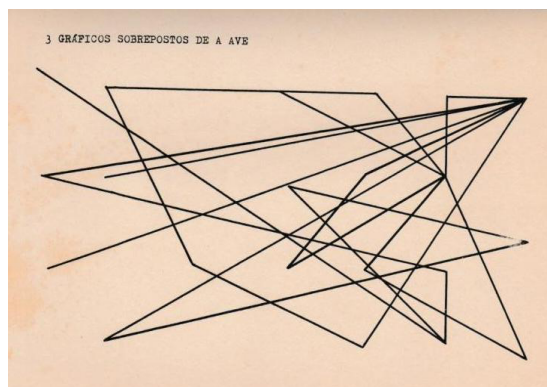
Figura 3 – Wladimir Dias-Pino, páginas de *A Ave* (1956a).



Fonte: Dias-Pino (1956a).

Se, no primeiro momento, as linhas, combinadas às palavras, se caracterizam como índice de leitura, estas quando isoladas, eliminando a sobreposição da frase, passam a iconizar o voo da ave. Em versão posterior do poema, ele sobrepõe, sem a presença das palavras, as linhas presentes nas seis páginas que sucedem as páginas dos primeiros versos (Figura 4). A composição se aproxima de uma descrição técnica e mecânica do movimento do voo. O objetivo é a representação da dinâmica e não a representação do movimento imitativo do voo de um pássaro.

Figura 4 – Wladimir Dias-Pino, três gráficos sobrepostos de *A Ave* (1972).

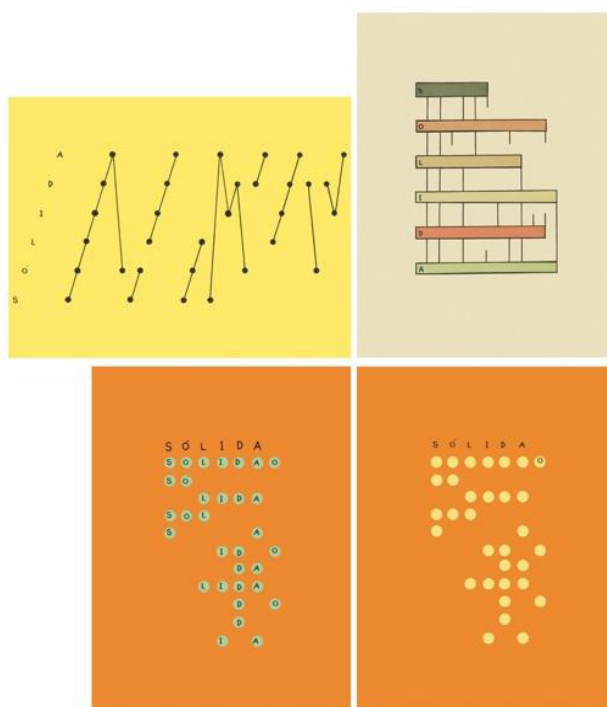


Fonte: Dias-Pino (1972).

O livro *A Ave* é pensado na sua totalidade; papel, formato, transparência da página, relação entre uma página e outra, a sucessão dos códigos analógicos digitais etc. Segundo Álvaro Sá:

neste livro, e nesta fase, a atuação de Wladimir sobre as linguagens se deu no âmbito verbal, gestual e visual por sucessivos procedimentos de condensação e deslocamento, quando a sintaxe linear do discurso e dos fonemas sofreu uma recomputação, através das posições nas páginas assimiladas estruturalmente a uma superfície de coordenadas cartesianas. O livro, como análise semiótica textualizando a sintaxe. (Sá; Dias-Pino, 1993).

Figura 5 – Wladimir Dias-Pino, *SOLIDA*, versão exposta na 1ª Exposição de arte concreta.



Fonte: Dias-Pino (1956b).

O poema *SOLIDA* (1956b) é classificado pelo poeta como um poema espacial, no qual os elementos positivamente codificados – pontos, linhas e volumes – desconstruem a palavra para formar conjunto de letras (não palavras). Décio Pignatari viria a reconhecer o papel precursor do poema *SOLIDA* no uso do código semiótico na poesia (Campos *et al.*, 2006, p. 222). Enquanto os poetas ligados ao grupo Noigandres tomam como unidade a palavra, Dias-Pino opera a letra como elemento mínimo. *SOLIDA* é também composto por grupos seriais tendo como base a palavra-título (Figura 5). Dela derivam: *sólida*, *solidão* (anasalando o *a*), *só*, *lida*, *sol*, *saído*, *da*, *lida*, *do*, *dia*. Visto o nexo sintático entre as palavras formadas, configura-se o desdobramento em frase. A mecânica do poema se baseia nos quadrados latinos, assim sendo, os símbolos (de ordem 6) devem ocorrer no máximo uma vez em cada linha ou coluna. No entanto, na palavra *solidão*, a letra *o* apresenta duas incidências, propiciando um desequilíbrio, um erro no sistema, também chamado de *clinamen*, um deslocamento que move o sistema, permitindo que a palavra e a recomputação de suas letras se desdobrem e formem a frase. Algo semelhante acontece no poema *terra* de Décio Pignatari, no qual, na sétima linha, há a inserção da sílaba *ra* e o desaparecimento de um *r* (Figura 6). O erro possibilita a palavra *terra* desdobrar-se formando a frase *terra ara terra*. A partir de cadeias estritamente determinadas, exauridas para alcançar o máximo de rentabilidade, o espaço quadriculado permite ocupar a totalidade com máxima economia de meios.

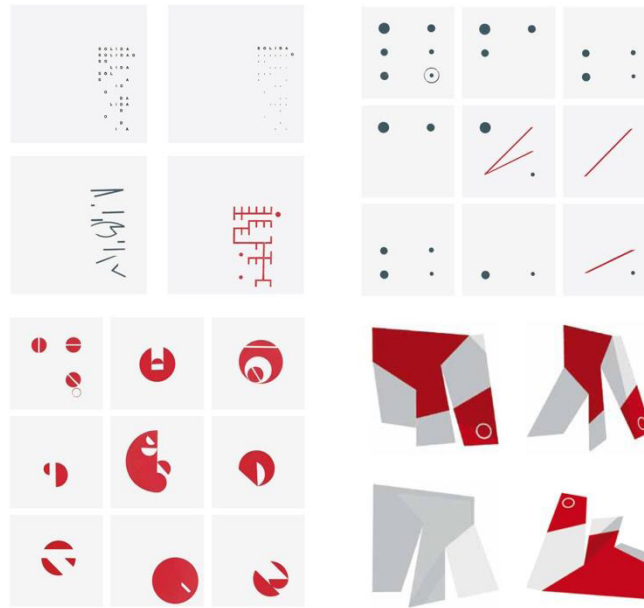
Figura 6 – Décio Pignatari, *Terra* (1956).

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrattera**

Fonte: Pignatari (1974).

Na versão do poema *SOLIDA*, publicada em 1962, as letras presentes nas duas primeiras pranchas são gradativamente substituídas por sinais gráficos, inicialmente vírgulas, círculos e traços até a recodificação das letras em signos geométricos arbitrários (Figura 7). Nas séries, as figuras geométricas ou os sinais de pontuação substituem cada letra da palavra *SOLIDA*. A primeira página serve de chave vocabular de todas as outras. O poeta propõe um poema cibernético onde há “um empilhamento permutável de signos multiformacionais” e “que seguem uma apresentação didático-visual” (Dias-Pino, 1982, p. 202). A transcodificação tem sua função apreendida pela sucessão das pranchas, estabelecendo-se uma rede de combinações entre signos gráficos-visuais. A leitura geométrica é induzida, a localização das letras substituídas por sinais sugere a sua ligação. Dias-Pino evidencia suas intenções; “a natureza probabilística da geração do poema automaticamente abre a possibilidade do emprego do gráfico, pois as posições atingidas pelos sinais são a estatística de seu emprego; versão estatístico-gráfico de barras” e, completa “esses poemas (refere-se também ao *A Ave*) não pretendem provar mas demonstrar a diferença entre jogo e opção livre; o jogo, ao contrário da opção, tem pontos fixos e se baseia no ato de conferir o certo e o errado” (Dias-Pino, 1982, p. 202).

Figura 7 – Wladimir Dias-Pino, *SOLIDA*, versão de 1962



Fonte: Dias-Pino (1956b).

Em *Numéricos* (1960), a condensação das linguagens verbal e matemática se evidencia ainda mais. As palavras (em azul) são inicialmente relacionadas a números (em vermelho); *céu* (1), *cor* (2) etc. As páginas em branco têm a função de “ordinais”. Em cada página, criam-se novas possibilidades de exploração e os signos (numéricos e/ou alfabéticos) coexistem com significação apreendida. Como nos trabalhos anteriores, as correlações se estabelecem com base na posição dos significantes na página caminhando para uma expressão puramente gráfica.

Dias-Pino inicia com *A ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b) a realização de poemas com a proposta de se adequarem a uma linguagem cibernética. Antecipa-se nesse sentido aos poemas semióticos de Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto.

5 N+1: Sétimo Elogio do A//a

Nosso primeiro contato com Wladimir Dias-Pino ocorreu durante a exposição *Sétimo Elogio do A//a* realizada em Brasília em 1993. Embora a exposição estivesse aberta ao público, Dias-Pino se apressava em concluir uma gama de 1994 variáveis de letras A, número equivalente ao ano em que nos encontrávamos mais um (n+1). Pranchas quadradas de 20x20 cm eram coladas diretamente nas paredes. As composições resultam de colagens com folhas coloridas, transparências, fotocópias de imagens gráficas e desenhos a nanquim (Figura 8). A letra A é tomada como paradigma de todas as demais letras da qual o poeta propõe uma tipologia próxima do escultórico, articulando linhas e volume. O título – *Sétimo Elogio* – indicava estarmos diante de oração fúnebre, um discurso em louvor a um morto, o réquiem do alfabeto. O número das obras expostas alude ao tempo histórico de desenvolvimento da escrita ocidental. Em sua crítica ao código alfabético e à configuração histórica do alfabeto: – a transição da escrita da coisa (pictograma), para a escrita da ideia (ideograma) e, por fim, o complexo pro-

cesso mental resulta na rejeição e na supressão da imagem (letra). A computação dos anos da era cristã mais um não oculta o caráter matemático recorrente em sua obra. O grande número de painéis expostos coloca em cheque o alcance de nossa imaginação, embora se trate de um número inteiro e finito. Descreve a cardinalidade de uma classe e esta é finita, mesmo com o grande investimento para se estabelecer a correspondência possível, uma a uma.

O poeta articula, no tempo e no espaço, elementos de nossa história e os torna computáveis e afins. Assim como outras obras, o *Sétimo Elogio do A//a* deriva de imagens retiradas de sua *Enciclopédia Visual*. A *Enciclopédia Visual* é um vasto arquivo de imagens gráficas coletadas, classificadas e distribuídas em mil e uma caixas. Nela, Dias-Pino propõe organização cardinal indicativa do número ou da quantidade dos elementos constituintes de um conjunto, e não uma sucessão hierárquica ordinal. Em conjuntos que têm o mesmo cardinal (número de elementos), é possível estabelecer uma correspondência entre os elementos de um e os elementos do outro um a um. Esse tipo de correspondência permite operar a recodificação dos elementos do poema, o conjunto de nove palavras formadas em *SOLIDA* tem o mesmo cardinal que o conjunto de imagens, por exemplo. Em entrevista o poeta destaca os seus propósitos:

Onde começa um quadro, onde termina? Não há como dizer. Num texto, em contrapartida, há início e fim. Portanto, como se trata de uma enciclopédia visual, ela tem que seguir um critério cardinal já que o visual é cardinal, ele é emblemático ele é um todo. O dois é um símbolo que indica uma totalidade, ele é emblemático, é um todo. O segundo tem o primeiro antes, mas o dois não quer dizer que tenha o um antes e o três depois. Ele também pode ser a soma de um ou a duplicação do primeiro. Então essa quebra é cardinal. Como na matemática ocidental foi dividido entre ordinal e cardinal, eu também busco neste fundamento a classificar minha enciclopédia. (Camara, 2015, p. 178).

Entre os quatro axiomas apresentados por Poincaré ao conceituar o princípio da *Intuição matemática*, destacamos o segundo: “Se um teorema é verdadeiro para o número 1, e se demonstramos que ele é verdadeiro para $n + 1$, contando que o seja para n , será verdadeiro para todos os números inteiros” (Poincaré, 1995, p. 18). Segundo Poincaré, o “juízo sintético *a priori*” (1995, p. 18) fundamenta o princípio da indução matemática, sendo realizado uma vez, podemos, por repetição, fazer novamente convergindo, eternamente, para um limite. O infinito é apenas a possibilidade sem fim de criar novos objetos e códigos, sem importar com quantos já existem.

Figura 8 – Wladimir Dias-Pino, *Sétimo Elogio do A//a* (1993)



Fonte: Dias-Pino (1993).

Dias-Pino devolve a letra ao espaço enfrentando o processo de codificação ocidental e sua lógica, voltando-se à pregnância sensível dos signos. Propõe processos de inscrição que não obedeçam à especificidade do código e possibilitem investigar o trânsito inesperado das imagens. A letra é desdobrada em diversas variações topológicas em formações dinâmicas. É, enfim, uma crítica aos rígidos padrões de criação de desenhos de famílias de letras, que, na prática, dependem da tipificação formal para possibilitar o reconhecimento do código e sua transposição para a oralidade. Considerando que o alfabeto resulta da rejeição e supressão da imagem, da neutralização do espaço no qual a letra não deve figurar, ele mobiliza sua obra no sentido inverso. É um trabalho de textura, fragmentário, vertiginoso, uma ação topográfica sobre a superfície, e não uma visão estrutural, fazendo surgir, imagens escultóricas. Opera não só com o caráter linear/estrutural como também a vibração da cor e do volume. Funde tipografia, elementos arquitetônicos e símbolos do imaginário de diferentes épocas e sociedades em repertório puramente visual. Postula, concretamente, um tipo de leitura fenomenológica do espaço vivido.

6 Considerações finais

A poética de Wladimir Dias-Pino reside em um projeto de desconstrução do código verbal, fundamentado em sua experiência prática como designer. Dias-Pino parte do sistema de codificação característico das escritas ocidentais para chegar à visualidade. Diferente do grupo Noigandres, que parte de uma sintaxe relacional pautada na ideografia (palavras/imagens que expressam conceitos e, combinadas, podem representar algo não representada nelas separadamente), Dias-Pino não privilegia o cruzamento de significados e, sim, a codificação estabelecida por correlações arbitradas. Tendo como premissa a forma, a matéria e o processo gráfico, ele postula uma sintaxe autônoma e “descodificada”.

A análise de obras como *Dia da Cidade* (1948), *A Ave* (1956a) e *SOLIDA* (1956b, 1962) evidencia que sua poética não busca a representação, mas a apresentação da estrutura, trans-

formando o poema em um objeto a ser experienciado tátil e visualmente. No campo da historiografia literária, o trabalho reposiciona Dias-Pino não como um satélite do Concretismo paulista, mas como um polo criador de uma vertente paralela e distinta, cujo método processual antecipou debates sobre a semiótica e a linguagem cibernética.

Ao longo de sua produção poética, lançou mão de grafismos que substituíssem a palavra, investindo sobre o pensamento gráfico, o que se tornaria ainda mais evidente quando integra o grupo poema/processo no final da década de 1960. Poema e não poesia, segundo Dias-Pino, pois a poesia estaria ligada ao conteúdo, ao verbal, enquanto no poema o grafismo ou a forma de registro é mais importante que o conteúdo. Aos signos visuais, portanto, não estariam vinculados os significados. Metodologicamente, a pesquisa reforça a necessidade de uma abordagem interdisciplinar para compreender artistas que, como ele, operam na fronteira entre literatura, design e artes visuais, evidenciando a insuficiência de ferramentas críticas puramente textuais.

Reconhece-se, contudo, as limitações deste trabalho. A análise concentrou-se nas obras que transitam entre o Intensivismo e o Concretismo. Embora o movimento Poema/Processo tenha sido mencionado, um estudo mais aprofundado sobre essa fase posterior poderia revelar novas facetas de sua crítica à comunicação verbal. Estudos futuros poderiam se dedicar a investigar a continuidade e a radicalização dos princípios aqui analisados na produção de Dias-Pino durante o Poema/Processo. Outra via seria analisar sua *Enciclopédia Visual*, um imenso acervo de imagens que reverbera em seus trabalhos gráficos. Nela, Dias-Pino funde símbolos do imaginário de diferentes épocas e sociedades em repertório puramente visual, postulando concretamente um tipo de leitura semiótica, completamente distinta de um catálogo tradicional, integrando alfabetos, imagens e construções geométricas.

Em última análise, sua produção permanece como um convite à desobediência dos modos de leitura estabelecidos. Sua pergunta central é: “O que se coloca no lugar do código verbal quando este é destruído?”. Dias-Pino provoca uma leitura livre dos códigos estabelecidos pela cultura ocidental, uma leitura exploratória e descodificada de um pensamento desacomodado.

Referências

BENSE, Max. *Pequena Estética*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMARA, Rogério José. Linguagem e materialidade na poesia concreta. In: *14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Aveiro: UA editora, v. 1, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/r_camara_linguagem_materialidade.docx.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (org.). *Poesia/Poema*: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Poesia e/ou pintura. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Editora Cortez & Moraes, 1978.

COSTA, Newton C. A. *Introdução aos fundamentos da Matemática*. 3 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

- DIAS-PINO, Wladimir. *A ave*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956a.
- DIAS-PINO, Wladimir. *A Separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Dia da cidade*. Cuiabá: Cidade Verde, 1948.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Folheto da exposição Sétimo Elogio do a//A*. 1993.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Manifesto intensivista*. Sarã, Cuiabá, n. IV, ano I, jul. 1951.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Numéricos*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1960, p., il.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Sétimo Elogio do A//a*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1993, p., il.
- DIAS-PINO, Wladimir. *SOLIDA*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956b.
- DIAS-PINO, Wladimir. *SOLIDA*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1962.
- KASNER, Edward; NEWMAN, James. *Matemática e imaginação: o mundo fabuloso da matemática ao alcance de todos*. Tradução Jorge Fortes. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- MENDONÇA, Antonio Sérgio; SÁ, Álvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Editora Antares, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POINCARÉ, Henri. *O valor da ciência*. Tradução Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.
- POINCARÉ, Henri. *Science and Hypothesis*. Translator W. J. G. New York: Dover, 1952.
- TASIĆ, Vladimir. *Mathematics and the roots of postmodern thought*. New York: Oxford University press, 2001.

Monstros antigos (Nuno Ramos e o informe)

Old Monsters (Nuno Ramos and the formless)

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
(UFOP) | Ouro Preto | MG | BR
victordarosa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>

Resumo: Este artigo analisa a obra visual e literária de Nuno Ramos a partir de um evento ocorrido na Bienal de São Paulo de 1989, quando algumas das pinturas do artista, expostas em um ambiente sem climatização e sob forte sol, passaram por um processo de desintegração. Esta espécie de evento traumático, em nossa perspectiva, apresentou uma série de consequências estéticas na trajetória de Nuno Ramos, que não apenas passou, em certo sentido, a refazer essas pinturas perdidas, como também a explorar um potencial informe e catastrófico de arte – não só nos quadros que veio a realizar nos anos seguintes como em obras de outras naturezas, a exemplo das suas performances e inclusive nos textos literários.

Palavras-chave: informe; pintura; Nuno Ramos

Abstract: This article analyzes the visual and literary work of Nuno Ramos based on an event that occurred at the 1989 São Paulo Biennial, when some of the artist's paintings, exhibited in a non-air-conditioned environment under strong sunlight, underwent a process of disintegration. This traumatic event had a series of aesthetic consequences for Nuno Ramos's career, as he not only began to remake these lost paintings but also to explore a formless and catastrophic potential for art—not only in the paintings he created in the following years but also in other works, such as his performances and even in literary texts.

Keywords: formless; painting; Nuno Ramos



1 Promessa de um mundo moldável: introdução

Em uma de suas primeiras exposições, em 1989, Nuno Ramos viu algumas das suas pinturas derreterem. No último andar do prédio da 20ª Bienal de São Paulo, sem climatização e abafado por conta do sol escaldante do alto verão, quatro das seis telas de grandes dimensões passaram aos poucos a desmanchar, se transformando em um tipo de coisa viscosa, meio mofada e sem forma. Apesar de não ter sido prevista, a lenta desintegração das obras dizia ou potencializava algo de seu procedimento, ainda que de modo involuntário. Tratava-se de pinturas feitas com materiais pouco convencionais, pelos quais o artista logo tornou-se conhecido: uma mistura alucinada de parafina, vaselina, óleo de linhaça, esmalte sintético, pedaços de tecido, metais amassados, cobertores, borrachas, algodão e outros materiais de difícil identificação. Ao lamentar até hoje a desintegração de alguns daqueles quadros, Nuno Ramos costuma dizer – na contramão do tipo de opinião que em geral emite sobre seu próprio trabalho – que avalia essas pinturas como “uma das coisas mais impressionantes” que fez na sua vida, e que deveria “ter feito mais obras parecidas”.¹ Costuma dizer também que considera a tinta acrílica um “material covarde”, por secar facilmente. E que, apesar do episódio inusitado, não buscou nenhum tipo de “climatização” para as obras que veio a realizar depois.

Em breve texto que acompanhou as imagens daquelas pinturas no catálogo da Bienal, o crítico Rodrigo Naves chamava a atenção para aspectos que vieram a se tornar cruciais na obra de Nuno Ramos. O mais importante talvez seja o que Naves chamou de uma “promessa de mundo moldável”, na qual o trabalho de arte seria capaz de conceber formas “sem a rigidez inerte dos produtos de proveniência estritamente mecânica” (Naves, 1989, p.176). O que aquelas pinturas de Nuno faziam, com sua “trama viscosa” e uma “maleabilidade excessiva dos materiais”, era projetar um tipo de imaginação sujeita às metamorfoses – “o melhor dos mundos”, de acordo com o crítico (Naves, 1989, p.176).

Mas seria preciso falar não apenas de uma trama, como também de um trauma. Já que, por outro lado, tal arranjo veio condensado no interior de um quadro que ainda se mantém rústico e pouco cultivado, seja pela junção de materiais nada afeitos à convivência com os demais, como o ferro e o algodão, seja pela precariedade do todo, que mantém viva a ameaça do desmoronamento² – o que realmente ocorreu, tornando talvez mais real o que ficava no campo da ilusão (da promessa ou da ameaça). Este é outro aspecto crucial para compreender a obra de Nuno Ramos e seu desenvolvimento nas décadas posteriores: a “dificuldade” por meio da qual nessas pinturas as cores e formas surgem, na medida em que são estranhas aos “elementos que deveriam ser seus suportes e condutores”, pondo em suspenso qualquer pretensa conciliação – ou leveza – desse mundo moldável (Naves, 1989, p.176). Havia, na verdade, algo de “monstruoso” nesses quadros, como também notou Rodrigo Naves, não só pela sua

¹ Estas informações e citações foram retiradas de conversas realizadas com Nuno Ramos em diferentes situações ao longo da redação deste ensaio: tanto em seu ateliê, em julho e outubro de 2024, quanto em entrevista concedida pelo artista para uma turma de pós-graduandos na Universidade de Princeton, em novembro do mesmo ano.

² Em um dos contos do Ó, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, Nuno Ramos fala em defesa “de uma estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo”, em oposição ao “alinhamento cientificista de nossas gavetas” (Ramos, 2008, p.115).

escala desmedida como, sobretudo, pelo seu potencial informe levado às últimas consequências ao se desmancharem à luz do dia em plena Bienal de São Paulo.

Desde então, Nuno Ramos parece refazer, periodicamente, esses mesmos quadros com certas variações, em uma espécie de reprodução mais ou menos obsessiva, confirmando, embora de modo tortuoso, seu desejo de ter feito mais “obras parecidas” àquelas. Isso como se de algum modo retornasse – eis uma hipótese a ser pensada – não só às obras que apresentou na Bienal quanto à própria cena de sua desintegração. Afinal, por um lado, tratam-se de algumas das melhores obras que realizou, conforme sua declaração, e que acabaram destruídas por uma falha logística acentuada por uma hostilidade climática; por outro, o fato de derreterem traz aos quadros a dimensão reveladora de uma verdade estética encoberta (embora nem tanto) na medida em que o processo de transformação da pintura em uma coisa amorfa intensifica uma informação da própria obra e dos materiais que leva. É como se tal falha logística, espécie de trauma na linguagem, abrisse não só uma nova perspectiva de interpretação desses quadros, mas também uma nova técnica de criação. Dizendo de outro modo, se os quadros desafiam a capacidade de resistência e permanência dos materiais mais diversos, ao tornar a superfície das pinturas uma espécie de carne viva, o derretimento dessas obras acaba por liberar uma energia expressiva inesperada. Nesse processo, o evento confere aos quadros também certa duração, uma distribuição de acontecimentos no tempo, uma narrativa accidental, gerando evidente “anticlímax”. Com o derretimento desses quadros, entramos no terreno da arte como uma experiência parcialmente desgovernada, o que também influencia de maneira decisiva a produção artística e o pensamento do artista.

2 Os quadros crescem

Dois anos depois daquela Bienal, Nuno Ramos realiza uma exposição individual (1991) na galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, na qual volta a mostrar novos “quadros” (Ramos, 2020). Durante décadas, o artista intitulou essas obras com esse nome tão genérico quanto hesitante – “Quadros” – e cada peça, ainda mais genericamente, como “Sem título”. Que esse conjunto, que já dura mais de trinta anos, seja nomeado a princípio dessa forma não deve causar estranheza, já que, por definição, ninguém duvida que essas obras se pareçam efetivamente com quadros, ou seja, “pinturas”: penduradas em paredes brancas e exibidas verticalmente na altura dos olhos de quem vê, elas lidam com problemas e elementos associados à tradição pictórica moderna – a forma abstrata, o problema da expressão, a cor. O crítico Alberto Tassinari argumenta, por exemplo, que “a moldura retangular da pintura tradicional está sempre presente nos quadros”, já que “o questionamento da criação artística por Nuno Ramos se faz testando os limites de cada gênero de arte sem questioná-los” (Tassinari, 1997, p. 196). Tanto os quadros de 1988, expostos na Bienal no ano seguinte, quanto os mais recentes, expostos agora, em 2025, na galeria Albuquerque de Belo Horizonte, fazem parte de raciocínio poético circular, dentro de uma lógica reprodutiva.

Ao longo da sua trajetória, em outras seis ou sete exposições, Nuno Ramos volta a expor um conjunto de “Quadros” mais ou menos como estes, com pequenas variações que também são significativas. No conjunto de 1991, por exemplo, acrescenta novos materiais: pedaços de espelho, vidros e folhas metálicas ainda maiores incrustadas na matéria pegajosa. Em outros conjuntos, produzidos a partir de 1999, o artista passa a utilizar pedaços de canos de

aço, chapas de latão e tubos de vidro que saltam para fora da pintura mais acintosamente. Em um conjunto de 2015, passa a dar títulos com referências variadas, de Jonathan Swift a Dorival Caymmi e até ao teatro japonês: “Maracangalha”, “No país dos Houyhnhnms”, “Hagoromo (o manto de penas)” e “O semeador”. Nas legendas técnicas das obras, passamos a ser informados não apenas sobre o comprimento e a altura das telas, mas também sobre o seu volume: alguns desses quadros chegam a avançar quase dois metros em direção ao espaço expositivo.

Os quadros crescem, mas não para os lados e tampouco para cima, e sim para a frente, na direção de quem olha, o que não deixa de ser desconfortável. Invadem o espaço, ganham um aspecto mais ameaçador. E são levados para um terreno cada vez mais pantanoso e estranho à própria pintura, embora o artista continue a chamá-los de quadros, fora exceções mais recentes, como se viu. Se o primeiro conjunto de 1988 era capaz de colocar em tensão certas normas da composição pictórica, nos anos seguintes, ao avançar sobre o espaço, os quadros passam a ter outro comportamento e efeitos estéticos. Tassinari, em ensaio de 1997, chegou a considerar o conjunto feito a partir de 1992 pouco convincente por conta justamente de sua “expansão exagerada do volume” em relação aos anteriores. E, segundo consta, comete um erro de avaliação ao sugerir que esse conjunto ocuparia “o fim da trajetória de Nuno Ramos como pintor” na medida em que não havia mais “por onde ‘aumentar’ o quadro” (Tassinari, 1997, p. 21). Na verdade, não apenas havia como aumentá-lo, como parecia ser esse o seu destino mais natural. O artista pareceu dobrar a aposta e seguiu avolumando seus quadros como se eles fossem assumindo com total desembaraço a sua vocação monstruosa. Afinal um monstro, além de sua deformidade, também causa pavor pela falta de proporção – por ser colossal, imenso, difícil de mensurar, “exagerado”. Como chegou a afirmar durante uma conversa em seu ateliê, em tom de blague, Nuno Ramos se sente alimentando um monstro durante a composição dessas obras. E ao definir “o lentíssimo Frankenstein” em um dos seus ensaios, argumenta que sua forma consistia em “juntar pedaços mortos num todo vivo” (Ramos, 2007, p. 284). Ou seja, como na sua própria pintura.

A função que os vidros e, sobretudo, os espelhos passam a desempenhar nessas pinturas, além do aspecto intimidante, associa-se também a esse alargamento e avanço do reflexo que o quadro projeta no espaço, além dele. O espelho tem a qualidade de atrair para o interior do quadro outros pedaços de imagens – já desmontados, também moldáveis – que são justapostos a seus materiais. Se o monstro fascina e atrai, refletindo e intimando quem se aproxima dele a quem sabe tocá-lo, já que existe uma inegável qualidade tátil nessas pinturas, ele também repudia e acanha. Seja pela monumentalidade, pela precariedade ou talvez até pelo nojo, queremos e não queremos colocar nossas mãos nessas pinturas, queremos e não queremos nos aproximar muito delas.

Em diferentes fragmentos de *Cujo*, livro do artista publicado em 1993, sua estreia na literatura, Nuno Ramos faz uma série de meditações sobre o espelho que dão ainda pistas preciosas para compreender a presença de tais materiais em seus trabalhos visuais. Diz, por exemplo, que “Espelhos são água”, pois “Tudo o que reflete ainda está úmido” – em outras palavras, “Tudo o que reflete some” (Ramos, 1993, p. 49). Daí que, para o artista, tanto o brilho do espelho (“multiplicação de uma superfície”, ou seja, expansão do volume) quanto a umidade são “formas de instabilidade”, e é por isso que elas importam (Ramos, 1993, p. 33). Em suma, são formas que conferem maior volume e presença a essas obras, embora uma presença efêmera: “O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito”, diz outro aforismo do livro (Ramos, 1993, p. 41). O espelho é um desses materiais duros (como as chapas de metal e

os canos de aço) que a obra do artista procura “amolecer”. Dureza e duração são aqui a mesma coisa, por isso devem, na mesma medida, ser combatidas, postas em questão.

A essa altura, parece clara a associação entre uma coisa e outra: se ao longo dos anos o artista desafiou, cada vez com mais afinco, a capacidade que teriam esses materiais empilhados (esses “quadros”) de se sustentarem na estrutura superficial e retangular da tela é porque, a seu modo, ele seguiu atraído por certa dimensão catastrófica da experiência artística, assim como por regiões desconhecidas e limítrofes de desintegração formal. Isso explica muita coisa, inclusive o fato de suas obras, não apenas as pinturas, se tornarem cada vez mais monumentais e inibitórias – o artista chegou a dizer também, em “Bandeira branca, amor”, que seus trabalhos são como anti-penetráveis, em referência a Hélio Oiticica, que é assumido, no entanto, como uma de suas principais referências (Ramos, 2019, p. 253). Nesse sentido, a profunda atração e a afinidade de Nuno Ramos pelos seus quadros de 1988 e também por sua decomposição, que devem vir acompanhadas de algum desgosto e negatividade, como se tal decomposição fosse também a síntese de uma derrota, têm raro valor de descoberta. E que deixa marcas profundas – eis outra hipótese – não apenas nas pinturas que o artista desenvolveu desde então, mas em toda a sua obra, inclusive nos textos literários. Como ocorre em alguns dos seus textos sobre futebol, o artista transforma uma derrota, ou mesmo uma experiência traumática, em fonte de conhecimento estético e estratégico. Se nenhum dos intérpretes da obra de Nuno Ramos chegou a atribuir atenção especial ao episódio da Bienal de 1989, que passa praticamente incólume por grande parte de sua fortuna crítica, o mesmo não acontece com a série de pinturas que o artista fez durante aquele período. Nenhum crítico duvida da sua força renovadora e da importância dessas obras para a trajetória do artista, e mesmo para a história da arte brasileira do período. No entanto, como analisar esses quadros sem interpor no centro da análise a sua transformação fatídica em uma massa informe, sem refletir sobre o sentido de seu destino trágico no prédio da Bienal, sobre os seus respingos no chão e a sua queda?

Alberto Tassinari foi o primeiro a escrever sobre essas obras, ainda em 1988, na apresentação da primeira mostra individual de Nuno Ramos, quando afirmou que cada um dos quadros “ensaia a todo instante se desfazer, mas não se sabe se em matéria ou forma” (Tassinari, 1997, p.186). E que a sua apreciação implica necessariamente “conviver com o espanto do informe e do indiferenciado”, tópico que se tornou depois um senso comum nas interpretações da obra do artista. O crítico sublinhou ainda “a presença pastosa e corpórea dos materiais”, e descreveu o resultado final como “um todo espasmódico”, ou seja, um tipo de contração permanente e involuntária (na forma) (Tassinari, 1997, p.186-187).

Quase dez anos depois, em ensaio mais extenso, Tassinari formulou com outras palavras um tipo de problema semelhante, ao dizer sobre o mesmo conjunto de quadros que “a obra cai sobre si” (Tassinari, 1997, p.18). A interrogação principal do crítico sobre essas obras se dirige à condição de presença do gesto do artista no plano da tela, ou seja: “Como criar uma pintura de gestos se os gestos sempre se ausentam como tais na obra terminada? Como coincidir, pelo gesto, criação e criatura? Aí residiria o problema limite que o artista se pôs”, argumenta (Tassinari, 1997, p.17). E essa seria a razão pela qual, finalmente, a pintura carregaria algo de vivo em seus efeitos e resultados – certa duração, algum desgaste, quer dizer, a permanência do gesto. O uso de materiais que não secam, a justaposição de diferentes peças que ameaçam a todo momento desabar, em razão do seu próprio peso, e a expansão do volume seriam tentativas de colocar o resultado da obra (a imagem) em dúvida. É como se os materiais e o quadro seguissem de alguma maneira trabalhando após a finalização da obra. Por

isso essas pinturas ruminam seu fazer e, ao mesmo tempo, conforme escreveu Tassinari, “seus gestos se esfalelam na massa pictórica” (Tassinari, 1997, p.18).

Logo na sequência, Lorenzo Mammi chama a atenção para “o mal-estar” que esses quadros revelam, resultado de “uma instabilidade, uma fragilidade sobretudo física”, pois “os diferentes materiais continuam a reagir uns sobre os outros, não se estabilizam, não secam”, mantendo assim uma ameaça permanente: estão “sempre a ponto de desfazer-se ou de desabar sobre si mesmo” (Mammi, 1997, p. 188). É a superfície úmida do quadro que denuncia, portanto, que “o objeto de arte, a obra como em geral a entendemos, ainda não está pronta, e não o estará nunca”. A experiência estética seria possível graças ao abandono da forma por parte do artista, e não a sua realização acabada e total. Mammi propõe então mais uma imagem significativa, embora questionável, ao afirmar que esses quadros são “o resultado precário de um processo, um momento de êxtase que por pouco não se quebra” (Mammi, 1997, p. 188). Mas pode eventualmente quebrar, como se viu.

Se ambos os críticos, por um lado, antevêm que o destino e a vocação desses quadros é o desabamento, também parecem apostar em certo idealismo ao engendrar uma ascensão ou controle do artista sobre a obra. Não apenas a estrutura física e material da obra se quebra, como também um certo sentimento de desencanto se impõe, bem distante do “êxtase” proposto por Mammi, dentro de um movimento paradoxal entre a expansão da linguagem e a sua retração, a formalização e a deformidade, o falatório e o silêncio. A queda passa a ser parte intrínseca da obra, tanto dos quadros que Nuno desenvolveu em 1988 quanto daqueles que veio a realizar depois, e não meramente um acidente de percurso. É parte da obra por um motivo simples: trata-se de um fato estético. Pois nem chega a surpreender que a obra desabe, caia de fato e derreta. Intimamente, inconscientemente talvez, é como se o artista desejasse a desintegração de sua pintura, sua metamorfose em massa informe, embora faça sempre questão de dizer o contrário, como neste trecho de entrevista: “Esse momento do ‘quase’ é o que eu gosto. Se eu pudesse fixar um momento, eu fixava isso. Essa hora de transição. Eu não gosto quando cai, mas eu realmente não gosto quando fica” (Ramos, 2018, p. 460). Nesse caso, a lucidez da resposta do artista está em reconhecer, tragicamente, que não é capaz de “fixar um momento”. Querendo ou não, a queda, além de um sinal de vitalidade desses quadros, é também a prova irrefutável de sua refração contra qualquer tipo de formalização.

3 Água, alga, lama: *Cujo*

O primeiro fragmento de *Cujo* pode ser lido como uma espécie de reconstituição do episódio da Bienal, traduzido pela imaginação delirante da ficção do artista. Nele, Nuno Ramos não só expressa sua profunda atração pelas formas moles, como também parece – eis o mais importante – encenar a desintegração das suas pinturas, com alguns elementos novos e de grande interesse crítico. Trata-se de uma espécie de cena inaugural, não à toa disposta logo na abertura do livro, que funciona, portanto, como comentário a sua obra plástica e chave de leitura para os textos que vêm na sequência do volume. Narrado em primeira pessoa, o trecho se inicia com a descrição desse objeto lamacento de frágil equilíbrio, que é comparado a uma escultura: “Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso” (Ramos, 1993, p. 9). A comparação (“como”) da “poça vertical” com uma “escultura” poderia sugerir hipoteticamente que o artista já não concebe mais seus

quadros como pinturas, mas talvez seja também mero despiste ou detalhe, afinal todas as coisas, no livro, já parecem ter perdido o seu nome (“cujo”). Além dos elementos pastosos, a referência à costura (por meio do peso) faz referência ao método de pintura do artista, na qual partes se justapõem umas às outras. Como diz o fragmento na sequência, esses “materiais” são “Pedaços do mundo” (digamos que espelhos, metais amassados, canos) que “davam uma impressão intocada de realidade” – impressão que logo é rompida, no entanto, pelo “som horrível de uma serra que saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação” (Ramos, 1993, p. 9).

Esse é um trecho decisivo do fragmento porque, além de conceber a arte como um “ritual”, que só se completaria pela aparição repentina e desgovernada de uma “serra” que parece ter vida própria, a situação promete algo a mais, e não é pouco: conhecimento e revelação. É isso que o artista “espera, atento”, ou seja, busca e deseja: nada menos do que o conhecimento da arte, uma revelação estética. Quer dizer, a revelação do conhecimento estético vem acompanhada de um “som horrível”, certa desorganização da cena e alguma violência, cujos efeitos mais imediatos são detalhados na frase seguinte, que descreve finalmente a desintegração da sua pintura (ou da escultura ou da “poça vertical”, pouco importa) ocorrida na Bienal, encerrando a cena nos seguintes termos:

Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedaços a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamacento do que eu tinha visto e perdido (Ramos, 1993, p. 9).

Os pedaços do mundo, antes moles e pastosos, ou seja, moldáveis, perdem ainda mais sua espessura e se transformam em “gotas” e “goles”, por meio de uma intensa energia movediça que age sobre a peça e que não é passível mais de ser controlada, apresentando como efeito material definitivo a desintegração do que antes era, supostamente, uma forma paralisada – essa é a definição de imagem para Nuno Ramos, que ele também confronta e repudia: imagem é uma forma paralisada (dura, se quisermos).

Essa energia movediça tão presente em sua obra, apresentada quase sempre de maneira disruptiva, desloca o interior à superfície e rompe o marasmo (paralisia da matéria e da história) na mesma medida em que desfaz e derrete a “escultura”, porque revela algo que a pele (o verniz, o “quadro”) devia esconder. Nesse processo, a pintura troca de pele, fazendo sua própria metamorfose. E a linguagem narrativa, por ser capaz de modelar o tempo, apresenta uma vantagem estratégica sobre as artes plásticas para a imaginação de problemas como este, sendo mais habilitada para captar mudanças lentas ou repentinas, deslocamentos, rupturas e quedas, em suma, cenas de transformação. Daí que seja natural, naquele momento, o artista se tornar também escritor, assim como, em sentido amplo, cineasta e dramaturgo. Ainda mais importante do que isso, Nuno Ramos se torna escritor justamente ao voltar à cena da obra perdida – esse é seu mito de origem, digamos – porque compreende que, para tratar dessas pinturas novamente, seria preciso dar a esse tratamento uma dimensão temporal. Em suma, Nuno Ramos compreende que o mundo só será moldável, para retomar a expressão de Rodrigo Nunes, se o artista for capaz de moldar também as formas do tempo.

Por fim, esse “lamacento do que eu tinha visto e perdido” remete a uma ideia (de arte) que o artista inclusive já chegou a comentar em outros termos e momentos, e que merece

comentário à parte. O fragmento de *Cujo*, no fim das contas, descreve uma obra perdida, mas descreve a partir de uma tentativa de refazê-la. Essa é, para Nuno Ramos, conforme especula em outra entrevista, “a coisa toda de fazer arte”: “tentar voltar ao primeiro livro, voltar à primeira versão do livro que eu li, onde as coisas estavam ali mesmo, me esperando” (Ramos, 2018, p. 456). Em tal comentário, o artista se refere a uma releitura decepcionante que fez do livro mais amado da sua infância, *Robinson Crusoe*, refletindo a partir daí sobre qual seria “o sentido de alguém ficar tentando refazer o que se perdeu”. Sua conclusão é reveladora justamente ao esclarecer uma espécie de impulso criativo de sua obra no qual o artista retorna obsessivamente à sua pintura perdida, fazendo desse retorno o sentido maior do seu trabalho artístico. “Houve para mim uma separação de algo que amei perdidamente”, diz o artista sobre o livro de Daniel Defoe, mas poderia estar falando sobre as próprias pinturas perdidas (Ramos, 2018, p. 456).

Tal retorno acontece nos mais diferentes níveis e situações: nas entrevistas quando o artista diz, mais de trinta anos depois, que aquelas obras de 1988 foram as mais impressionantes que já fez; acontece nos textos literários, como se notou na cena inicial de *Cujo* e em sua atração pelos materiais moles que se intensifica nos livros seguintes; assim como nas próprias pinturas que, de diferentes maneiras, seja pela repetição do mesmo título que aponta para uma reprodução (“Quadros”), seja pela manutenção das técnicas e procedimentos que procuram refazer as suas obras perdidas; e acontece finalmente em outras variadas experiências de suas obras, por exemplo ao lançar mão outra vez da vaselina em uma escultura como *Vaso ruim* (1998), que também se quebra, ou desafiando a gravidade em *Globo da morte de tudo* (2012). Além de afirmar ainda, na sequência da mesma entrevista, que quase tudo que faz é passível de ser refeito, e que gosta de ler livros de antropologia para pensar na origem das coisas, o artista conclui que muito do que produziu em arte vem justamente de suas pinturas. Poderíamos ser ainda mais específicos: das pinturas que expôs de 1988; afinal as demais são tentativas de refazê-las.

4 Atração pela lama: Ó

O motivo pelo qual Nuno Ramos situa a origem de todo o seu trabalho artístico nas pinturas é decisivo para compreender o centro mais nervoso da sua obra, e nos leva ao último problema deste artigo. O próprio artista deu uma senha de leitura: “Porque ali [nas pinturas] eu me acho mais indefeso, acho que meus defeitos estão muito mais presentes, [...] porque gosto da minha falta de domínio e de preparo”, disse na mesma entrevista (Ramos, 2018, p. 488). E lançou mão de uma imagem que nos interessa especialmente para definir a causa dessa atração: “Assim eu sinto que aquele tal pântano de que falei a princípio está lá. É a parte mais íntima do que eu faço” (Ramos, 2018, p. 488). Quer dizer, se Nuno Ramos define tanto a sua pintura quanto a própria intimidade como um “pântano”, e se ele restringe o acesso a esse pântano à chave da sua falta de preparo e amadorismo, é porque tem algo de sua obra que só é possível ser captado e compreendido por meio de imagens como esta – alagadiças, decompostas, cobertas de água e de lama.

Essa atração pela lama (pelo “pântano”) se intensifica e se redimensiona em *Ó*, provavelmente seu título de ficção mais conhecido, classificado como um volume de contos. Em um dos textos mais estranhos e enigmáticos do livro, o narrador fala de certos “filhotes desgarrados” de uma “lama primeva” (“lama-mãe” ou “genérica”) que, para sobreviver, “sacrificam

as camadas superficiais de seus próprios corpos”, camadas que vão “aos poucos derretendo” (Ramos, 2008, p. 141). Mais uma vez, Nuno Ramos parece estar se referindo às suas pinturas ao falar desses “corpos”, esses monstros moles que – conforme diz ainda o texto – “são feitos do mesmo material da lama primeva”, mas que dela procuram se diferenciar. E confere uma dimensão propriamente existencial a sua obra, afinal o que esses monstros querem é sobreviver. Por sua vez, a tal “lama-mãe” é definida como uma “imensa matéria imóvel” e seu trabalho consiste em lamentar, por algum motivo, “a perda de cada pedaço desgarrado” – e não apenas lamentar, como também buscá-los incessantemente, com seu “amor de lama”. Nessa espécie de fábula grotesca, em um primeiro momento, o narrador parece especialmente interessado na “técnica básica” por meio da qual esses seres desgarrados “fingem esquecer sua ameaça” e sobrevivem, técnica que consiste no sacrifício das “partes externas de seus corpos para preservar o resto” (Ramos, 2008, p. 139-143). Mas então, na história, dois fenômenos passam a ocorrer, ambos com interesse estético.

O primeiro consiste em um movimento que o narrador descreve como uma singularização da “capa calcinada”, ou seja, das camadas exteriores da matéria. Se cada indivíduo (cada filhote desgarrado) “guarda-se numa capa exterior aparentemente fundida ao genérico, mas selando no interior sua diferença silenciosa”, o contrário passa a acontecer neste conto: “esta capa calcinada acabou singularizando-se mais do que os órgãos internos” (Ramos, 2008, p. 142-143). Tal descrição lembra não só as pinturas do artista, mas principalmente uma das suas esculturas mais conhecidas, *Craca*, apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza (1995) e reproduzida depois em outros espaços, como no Parque Ibirapuera, em São Paulo (1997). Nessa obra, o artista funde em alumínio restos diversos de elementos orgânicos mais ou menos associados à água (cera, peixes, folhas, flores, conchas) e transforma esses “pedaços de mundo” em pura exterioridade, em “capa calcinada”. Esses seres do conto são também como cracas, que por sua vez podem ser definidas como restos nojentos e sem vida, mas também como estranhos animais marinhos de forma invertebrada. Na escultura e no conto, o movimento consiste em deslocar à superfície o que estava submerso e protegido no fundo – a craca, os restos, o informe. Para Nuno Ramos, a singularidade e a verdade estética são associadas então a uma espécie de dissolução da pele, à queda de um semblante, e sobretudo à metamorfose.

O que nos leva ao segundo “fenômeno imprevisível” ocorrido no conto em questão: essas cracas, “ao produzir tantos disfarces diferentes”, passam a se reproduzir. Tais reproduções são descritas, sintomaticamente, como “espécie de declaração de independência para além de qualquer controle”, o que passa a “atordoar ainda mais a lama-mãe” (Ramos, 2008, p. 145). O narrador descreve então os efeitos de tal fenômeno, e que também serve para explicar os motivos pelos quais o artista passa a reproduzir em certo momento (“numa quase cópia, no que é semelhante sem que seja idêntico”, diz o conto) os seus próprios quadros. Diz o trecho:

Aquilo que disfarçava, recobria, camuflava, ganhou autonomia para além de qualquer função, passando a existir por gosto próprio. E, o que parece mais estranho, cada recém-parido procura, imediatamente, reproduzir-se, *atraído por uma necessidade replicante*, um além de si que inclui uma medida de diferença e conflito: *aquela que há numa quase cópia, no que é semelhante sem que seja idêntico* (seu filho). É através desta *proporção de erro em relação ao modelo* que pouco a pouco, *involuntariamente*, a região onde o interior se disfarça vai formando linhagens de proles diversas e firmando-se como um território com leis próprias (Ramos, 2008, p. 145, grifos meus).

Estas talvez sejam as duas principais linhas de interpretação para compreender a atração do artista pela lama (que se molda e se calcifica em formas singulares, e se “reproduz”), mas ao longo do livro há outras referências à lama que ajudam a interpretar dimensões variadas do problema. A certa altura de um conto, por exemplo, o narrador diz haver no “boneco de piche uma característica que me atrai – a de que tudo gruda nele, como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio” (Ramos, 2008, p. 52).³ Dessa forma, inclusive como estratégia de defesa contra o mundo, ele assimila tudo que o agride. E diz que o mesmo se passa com um pântano, e com superfícies pastosas em geral, nem líquidas, nem sólidas, “que tragam o que se aproxima delas” (Ramos, 2008, p. 52). Ora, um dos grandes feitos de Ó talvez consista no reconhecimento dessa “técnica” como procedimento literário, aceitando que todo material penetre nas suas camadas, desfazendo a pele de seus textos, ou seja, suas normas de composição, suas regras de gênero, para torná-los assim mais indecisos, estranhos e singulares. Daí que o texto deixe de parecer com alguma outra coisa que não apenas consigo, na medida em que absorve todo material, por meio de um processo próprio de decomposição: crônica, testemunho, ensaio, fábula, diário, o que seja.

Já em outro conto de Ó, em abordagem diversa do problema, imagina-se uma evolução tecnológica feita “a partir da lama e não da roda” que seria capaz – pela “dispersão contínua da água, como numa gigante fonte barroca” – de gerar mais energia do que as hidrelétricas (Ramos, 2008, p. 124). Afinal, este é uma espécie de empreendimento da obra de Nuno Ramos que se inicia com as pinturas, mas que se desdobra das mais diferentes maneiras, sobretudo em suas grandes instalações: a geração de uma energia capaz de mobilizar e deslocar estruturas. Por fim, em um conto que reflete sobre “prédios vazios” e “arquiteturas ruins”, o artista projeta “um monumento que não celebre, feito de um aço mole, de um mármore frágil como penugem” (Ramos, 2008, p. 162). Concluindo então – essa é a dimensão política de sua obra – que tal monumento seria como uma fronteira que não divide. Ou seja, assimilar e tragar tudo que se aproxima, gerar grande manancial de energia e construir fronteiras que não separam seriam, para Nuno Ramos, tarefas da arte, que as pinturas realizam por meio de uma experiência estética própria à forma mole, se desdobrando e reproduzindo por sua obra segundo as mais diferentes maneiras e visões.

5 Sol do Brasil

Um último dado ainda não pensado da desintegração das pinturas do artista na Bienal diz respeito à presença e à ação efetiva do sol, intensificadas pela falta de “climatização” (ou seja, pela não domesticação do clima tropical) nas salas expositivas do galpão de Niemeyer. Nuno Ramos parece compreender que o sol então passa a se configurar como um elemento dessas obras, embora problemático e negativo. Trata-se de uma situação “anti-tropicalista”, na qual

³ Em *fooquedeu (um diário)*, o escritor volta a falar do boneco de piche a partir de uma série de desenhos que vinha realizando, segundo o seu relato, e que acompanharia uma performance, descrita nestes termos: “Deve acompanhar uma performance, que há muito quero fazer, com esse mesmo título: um ator gordão e seminu será grudado por bandagens + vaselina derretida + piche a um número infindável de móveis, liquidificadores, instrumentos musicais, troféus, objetos em geral, formando um bonecão todo enrolado e engraxado” (Ramos, 2022, p. 123).

a obra não se integra (antes, se desintegra) ao clima tropical. Nesse sentido, não se trata mais propriamente de uma pintura, mas já de uma instalação, na medida em que esse conjunto de telas, de um modo ou de outro, se relaciona com o espaço expositivo e seu entorno. Na entrevista mencionada, o artista detalha outras situações em que suas pinturas também desmancharam, sempre por conta do aquecimento: “Se tinha que transportar, era um transtorno, o trabalho ficava muito tempo no caminhão e aquecia pelo calor, a tinta derretia, ou o sol batia e queimava o material. A pessoa comprava um trabalho e recebia outro” (Ramos, 2018, p. 488).

Por outro lado, em um comentário que chegou a destoar das demais interpretações da obra do artista, Rodrigo Naves chamou a atenção para “o solo histórico” do qual o trabalho de Nuno Ramos parte. E argumentou que “a intuição do artista levou-o a ocultar uma espécie de chave mestra, que abriria ilusoriamente todas as portas, livrando-o de seus dilemas” (Naves, 2007, p. 385). Essa chave, diz Naves, seria o país. E se o artista faz de tudo para esconder essa chave, conforme diz o crítico, é porque ele sabe que “essa carta não pode mais ser jogada, a não ser que se escamoteie a realidade cindida e heterogênea do país” (Naves, 2007, p. 385-386). Por isso, conforme argumenta o crítico, Nuno Ramos passou a criar uma outra imagem e tradição nacionais, “travada e espinhosa”. E pôs a circular “na corrente sanguínea dos seus trabalhos” artistas que travaram uma batalha rude com o Brasil. Levando o argumento de Naves adiante, eu diria que o país se expressaria na obra de Nuno Ramos por meio de um trauma nacional, não de uma trama, daí que seja “ávido e dilacerado” (Naves, 2007, p. 386). Trauma que a desintegração das suas pinturas projeta e revive. O que não apenas explica os movimentos agônicos de retorno e desvio, de atração e evasão do artista às pinturas perdidas – eis a natureza do trauma – mas também daria um nome a esse monstro mole, o cujo que não se nomeia, a esse país.

Referências

- MAMMI, Lorenzo. Nuno Ramos. In: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- NAVES, Rodrigo. Mundo e Bolos. 20ª *Bienal Internacional de São Paulo* [catálogo da exposição]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo, Iluminuras, 2008
- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *fooqueu (um diário)*. São Paulo: Todavia, 2022.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- RAMOS, Nuno. Nuno Ramos / Vilma Arêas. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos* [3 v.]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, v. 1.
- SARDENBERG, Ricardo (org.) *Nuno Ramos* [catálogo]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

TASSINARI, Alberto. 111 de Nuno Ramos. *In*: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

TASSINARI, Alberto. Pinturas de 1988. *In*: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

Das negativas: Machado de Assis e a (auto)crítica modernista

On Negatives: Machado de Assis and Modernist (Self-)Criticism

Ivan Francisco Marques

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

ivanmarques@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-3117-9114>

Resumo: As polêmicas relações do modernismo brasileiro com o legado machadiano são discutidas neste ensaio, cujo ponto de partida é a série de artigos sobre Machado de Assis publicada em 1939 por Mário de Andrade, em meio às comemorações do centenário de nascimento do autor de *Dom Casmurro*. Considerando ainda textos escritos anteriormente, em plena campanha modernista, por Carlos Drummond de Andrade, nos quais houve um veemente repúdio a Machado, a análise procura indicar não apenas os nexos dessa atitude crítica com outras leituras da obra machadiana existentes no início do século XX, mas também a profunda identificação dos dois autores com o escritor que diziam admirar sem amar – ou sacrificar apesar de toda adoração. Nos dois casos, Machado de Assis desponta como “espelho de escritores”. Ao atacá-lo, o esforço de Drummond, recém-convertido à vanguarda de 1922, teria sido o de imolar a si mesmo. Já no caso de Mário, a ênfase recai sobre a vinculação de seus artigos ambíguos e amargurados com os balanços críticos que então começaria a fazer do próprio movimento modernista.

Palavras-chave: Modernismo, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis.

Abstract: The controversial relationship between Brazilian Modernism and the legacy of Machado de Assis is discussed in this essay, whose starting point is the series of articles on Machado published in 1939 by Mário de Andrade, amid the celebrations of the centenary of the author of *Dom Casmurro*'s birth. Also taking into account texts written earlier, during the height of the Modernist campaign, by Carlos Drummond de



Andrade – in which there was a vehement repudiation of Machado – the analysis seeks to highlight not only the connections between this critical stance and other readings of Machado's work circulating in the early twentieth century, but also the profound identification of both authors with the writer they claimed to admire without loving – or to sacrifice despite all their adoration. In both cases, Machado de Assis emerges as a "mirror for writers." In attacking him, Drummond's effort, as a recent convert to the 1922 avant-garde, would have been to immolate himself. In Mário's case, the emphasis falls on the link between his ambiguous and embittered articles and the critical reassessments he was beginning to make of the Modernist movement itself.

Keywords: Modernism, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis.

Esta noite Machado de Assis me apareceu em sonho, barba feita e contou
que estava no inferno.
– Coitado...
Ele se riu mansinho e esclareceu:
– Mas estou no inferno de Dante, no lugar pra onde vão os poetas. O único
sofrimento é a convivência.

(Mário de Andrade, *O turista aprendiz*)

"Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário..." A abertura oblíqua, reticente e dissimulada do ensaio que Mário de Andrade, no final da década de 1930, dedicou ao mestre que então se consagrava definitivamente como o maior escritor brasileiro, dá a medida da complexidade das relações que o modernismo manteve com o legado machadiano. A hesitação se esclarece algumas linhas depois, na passagem mais conhecida e citada do texto: "Acontece isso da gente ter às vezes por um grande homem a maior admiração, o maior culto, e não o poder amar" (Andrade, 1974, p. 89). À primeira negativa, "talvez eu não devesse escrever", se associa, portanto, uma segunda, "não o poder amar", que é a razão do constrangimento. Publicado em três partes, nos dias 11, 18 e 25 de junho de 1939, pelo *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, esse ensaio intrigante, que Roberto Schwarz (1999, p. 225) considerou "muito injusto e arguto", parece escrito a contragosto, sob a pressão de uma efeméride incontornável. Na verdade, trata-se de um texto profundamente meditado, que se vincula de modo íntimo à reflexão crítica de Mário de Andrade acerca das contradições do próprio modernismo. Daí o seu caráter de confissão melancólica e angustiada.

Para justificar o desamor a Machado de Assis, o ensaísta se vale, a princípio, de uma reprovação moral. Segundo ele, em Machado teriam faltado os “dons humanos mais generosos” que tornaram outros autores, como Gonçalves Dias, Castro Alves e Euclides da Cunha, “grandes artistas que, além de admirar, nós amamos também” (Andrade, 1974, p. 90). Uma observação correlata diz respeito aos enredos machadianos, nos quais, a seu ver, tampouco haveria amor, entendido como “embate, luta, conjugação de seres”. Embora louve em Machado o golpe na “disponibilidade amorosa dos nossos românticos” (Andrade, 1974, p. 93), Mário considera a ausência do amor como um sintoma grave. Atribuída à “faculdade de análise”, à “concepção crítica da vida e dos homens”, ao “vingativo poder de não perdoar”, essa lacuna teria convertido o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* num “humorista frio” (Andrade, 1974, p. 100). Ao contrário da união paratática dos termos “amor” e “humor”, que se vê na abertura do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, a operação aqui realizada consiste numa disjunção radical: onde floresce o humor, há mingua de amor. O amor inexistente em Machado, de que seria prova o seu espírito crítico e zombeteiro, torna impossível o amor a Machado. A prosa marioandradina promove, com a presteza habitual, um amplo cruzamento de temas.

Ninguém mais dessemelhante do Machado pessimista e individualista do que o modernista engajado, combativo e otimista, que tinha simpatia “por todos os homens da Terra”, conforme dizia um verso de *Losango cáqui* evocado por Carlos Drummond de Andrade (2011, p. 73) – a ponto de criar neologismos como o verbo “tudoamo” e o substantivo “poliamor”. O antagonismo foi ressaltado em carta enviada a Maurício Loureiro Gama, na qual Mário recusou produzir um novo artigo sobre Machado de Assis, solicitado pela revista *Roteiro*, de São Paulo:

[...] escrevi três artigos sobre o homem pro *Diário de Notícias* e me esgotei. Nem lhe quero contar o martírio que foram pra mim esses três artigos porque, se adoro a obra de Machado de Assis como arte, pouco encontro nela como lição e simplesmente detesto o homem que ele foi. É natural que o deteste porque se há dois seres moral, intelectual, socialmente antagônicos somos ele e eu. Imagine pois os malabarismos intelectuais que fiz pra, sem me trair, dizer tudo isso dentro de uma intenção geral celebrativa e apologética. Não só esgotei as ideias como me sinto esfalfado moralmente, numa espécie de tristeza vaga (Andrade, 1939 apud Guimarães; Lebensztayn, 2019, p. 360).¹

A maior prova do antagonismo, também lançada pelo escritor modernista na conta do ser “aristocraticamente humorista”, estaria no que ele considerava um dos principais defeitos de Machado de Assis: “a pequena contribuição de alma brasileira” (Andrade, 1974, p. 105). Se o primeiro artigo da série publicada no *Diário de Notícias* já lamentava o fato de, apesar de ambientar suas obras no Rio de Janeiro, ele não ter dado o “‘sentimento’ da cidade, o seu caráter, a sua psicologia” (Andrade, 1974, p. 94), no último o diagnóstico se aprofunda. Entrando pela biografia de Machado, o crítico termina por acusá-lo de travar uma espécie de combate consigo mesmo. “Venceu as próprias origens, venceu na língua, venceu as tendências gerais da nacionalidade, venceu o mestiço”, ressaltou o ensaísta. “E na vitória contra isso tudo, Machado

¹ Cinco anos depois, em carta a Murilo Miranda, a incompatibilidade seria mais uma vez lembrada: “Reconheço que sou um esparramado, daqueles que Machado de Assis não gostava. Em compensação: eu também não gosto pessoalmente de Machado de Assis” (Andrade, 1944 apud Moraes, 2007, p. 41).

de Assis se fez o mais perfeito exemplo de ‘arianização’ e de civilização da nossa gente”, acrescentou. Escolhendo uma concepção filosófica pessimista e o *humour* inglês, “o mestre não pôde se tornar o ser representativo do *Homo* brasileiro” (Andrade, 1974, p. 104-105).

A acusação de uma traição às origens (ao caráter nacional) e as expressões empregadas nessa passagem, notadamente o adjunto adnominal “da nossa gente”, tornam obrigatória a evocação de *Macunaíma*. O fracasso do “herói sem nenhum caráter” não diz respeito à sua condição de homem brasileiro, com todo o seu rol de deficiências, mas, ao contrário, tem relação com o fato de ele não ser mais brasileiro, mirando-se por demais na civilização. Equivalente da “moléstia de Nabuco”, de que Mário tanto falou em sua correspondência com Drummond, a “arianização” é deplorada como algo pernicioso, com trágicas consequências no caso da rapsódia. O paralelo com *Macunaíma* também se sustenta em vista de outro fragmento da parte final do ensaio. Ao afirmar que “nosso maior escritor” havia concebido obras imortais, “como nenhuma outra já produzidas pela nacionalidade”, Mário faz uma advertência: “... nas obras-primas de caráter acadêmico a beleza se cristaliza e se torna imóvel. Não é possível ir mais alto, e a perfeição se isola na infecunda tristeza da imobilidade” (Andrade, 1974, p. 107). Tal beleza imóvel, situada no ponto mais elevado, faz eco ao desfecho melancólico de *Macunaíma* que, sem lugar na terra, passa a viver o “brilho inútil das estrelas” e “banza solitário no campo vasto do céu” (Andrade, 2008, p. 208 e 210).

Para se contrapor ao academismo e, sobretudo, ao mimetismo de civilizações estrangeiras, que teria posto a perder tanto o herói sem caráter como o mestre “da nossa gente”, é que Mário se lança ao projeto de abrigar a língua literária. “Estávamos desvirtuados pela gramatiquice em que caiu a nossa literatura com a geração de Machado de Assis e o parnasianismo. Veja bem que não culpo Machado, um gênio no meu entender”, escreveu pouco tempo antes das comemorações do centenário. O que lhe atraía, contudo, era “aquela linguagem mais da terra, que vinha se formando com os românticos”. Daí a sua tomada de partido: “E abrigarei a minha língua” (Andrade, 1935 apud Fernandes, 1968, p. 150). Machado de Assis teria recusado o aproveitamento da língua do povo. Segundo o ensaio de 1939, ele era a “continuação dos velhos clássicos, continuação tingida fortemente de Brasil, mas sem a fecundidade com que Álvares de Azevedo, Castro Alves, Euclides e certos portugueses estavam... estragando a língua [...], asselvajando-a de novo para lhe abrir as possibilidades de um novo e mais prolongado civilizar-se” (Andrade, 1974, p. 106).

Todavia, o ensaísta não deixa de reconhecer a contribuição brasileira de Machado. Talvez contra a vontade, especula Mário de Andrade (1974, p. 105), o escritor teria sabido criar “uma boa coleção de almas brasileiras e uma língua que, apesar de castiça, não é positivamente mais o português de Portugal”. A percepção da brasilidade machadiana, reiterada em 1942 na conferência “O movimento modernista”, não ocorre a Mário de Andrade apenas nesse contexto de revisão crítica do modernismo. Em sua correspondência com Drummond, ele já havia registrado, quinze anos antes, uma observação semelhante: “Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especializadamente portugueses”. O comentário vem a propósito do humorismo, que na ocasião foi considerado por Mário de Andrade como um dos traços do caráter nacional e não apenas a imitação de algo estrangeiro, incompatível com a cultura do país. Machado então lhe pareceu representar “a orientação humorística brasileira” (Andrade, 1927 apud Santiago; Frota, 2002, p. 277-278).

Os recuos, ressalvas e concessões, abundantes nos fragmentos citados, revelam uma leitura instável e complexa. No ensaio de 1939, o discurso marioandradiano oscila entre o máximo elogio e a condenação hiperbólica. A convergência desses dois extremos torna inevitáveis as contradições, que se acumulam pelo caminho. Para contorná-las, o autor apela para um velho axioma, “as obras valem mais que os homens”. Assim, “se o mestre não pôde ser um protótipo do homem brasileiro, a obra dele nos dá a confiança do nosso mestiçamento” (Andrade, 1974, p. 107-108). Em contrapartida, o fato de reconhecer e celebrar “um gênio” não impede Mário de Andrade de lhe imputar limitações, como o fraco domínio da forma e da psicologia do romance ou, em sentido inverso, a presença excessiva da técnica, “sem uma base lírica de inspiração” (Andrade, 1974, p. 106). O fundador da Academia Brasileira de Letras não escaparia de ser um “exemplar do academismo”, condição que o afastava das inquietudes e libertinagens modernistas. Para Mário, o escritor que seguia os velhos clássicos não deveria ser tomado como profeta dos tempos modernos ou como modelo para os novos escritores:

Machado de Assis é um fim, não é um começo e sequer um alento novo recolhido em caminho. Ele coroa um tempo inteiro, mas a sua influência tem sido sempre negativa. Os que o imitam, se entregam a um insulamento perigoso e se esgotam nos desamores da imobilidade (Andrade, 1974, p. 107).



A despeito de sua finalidade apologética e de ter vindo a público no momento em que, perto de completar vinte anos, o modernismo entrara numa fase de ampla revisão crítica, o ensaio de Mário de Andrade repetia juízos que haviam sido expressos, de modo mais agressivo, na fase heroica do movimento. Em 1925, Carlos Drummond de Andrade, no auge da mocidade e em pleno calor da campanha modernista, publicou dois textos igualmente vistos como emblemáticos da recusa de Machado pela geração de 1922. Entre a ascensão e a queda do movimento, conservou-se boa parte dos argumentos, o que revela a dimensão do incômodo e do conflito causados pelo mestre cuja lição também foi desprezada por Drummond em artigo publicado no primeiro número de *A Revista*:

Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado sacrifício de suas predileções e queime silenciosamente os seus ídolos, quando perceber que estes ídolos e essas predileções são um entrave à obra de renovação da cultura geral. Amo tal escritor patricio do século 19, pela magia irreprimível de seu estilo e pela genuína aristocracia de seu pensamento. Mas se considerar que este escritor é um desvio na orientação que deve seguir a mentalidade de meu país, para a qual um bom estilo é o mais vicioso dos dons, e a aristocracia um refinamento ainda impossível e indesejável, que devo fazer? A resposta é clara e reta: repudiá-lo. Chamemos este escritor pelo nome: é o grande Machado de Assis. Sua obra tem sido o cipoal em que se enredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e artilosa desse romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono (Andrade, 1925, p. 33).

O amor a Machado, que Mário de Andrade julgava impossível, no artigo de Drummond é confessado de saída. Trata-se de um sentimento extremoso, que se confunde com a adoração, como realça o vocabulário do poeta, mas que ao mesmo tempo é reputado como “amor infeliz”, para usar uma expressão do autor de *Clã do jabuti*, razão pela qual precisaria ser sacri-

ficado. Contrariamente à fórmula conciliatória de Mário – admirar, ainda que sem amor –, a proposta drummondiana – repudiar, apesar de amar – se mostra mais dilacerada e intransigente. Nesse primeiro número de *A Revista*, o poeta Emílio Moura (1925, p. 38) prega a mesma atitude em relação ao “grande Machado de Assis”, incluindo-o entre os artistas que “são amados à parte”, as “almas estranhas” das quais se deveria afastar a nova geração. “Porque nacionalismo no nosso momento é sinônimo de sacrifício”, declarou o poeta. A rejeição ao escritor se justificaria sobretudo por essa divergência, como explica Drummond na sequência do seu artigo, em termos bem semelhantes aos que seriam empregados por Mário de Andrade:

Eis aí o segredo da debilidade mortal de Machado de Assis. O escritor mais fino do Brasil será o menos representativo de todos. Nossa alma em contínua efervescência não está em comunhão com a sua alma hipercivilizada. Uma barreira infinita nos separa do criador de Brás Cubas. Respeitamos sua probidade intelectual, mas desdenhamos a sua falsa lição. E é inútil acrescentar que temos razão: a razão está sempre com a mocidade (Andrade, 1925, p. 33).

Entre julho e dezembro de 1925, quando o jornal carioca *A Noite* publicou a série “O mês modernista”, organizada por Mário, a iconoclastia se acentuou. “Ao princípio dissolvente da tradição devemos opor o princípio construtivo da evolução”, escreveu Drummond. Num país novo e sem tradição, onde tudo estava ainda por começar, não haveria “lição nenhuma no passado”. Se o Brasil conheceu anteriormente “uns doutores sutilíssimos, um Machado de Assis principalmente”, que “anteciparam o desenvolvimento do nosso fenômeno literário”, o resultado, segundo o poeta, tinha sido lamentável: “acabaram fazendo uma arte chocha, de reminiscências ultramarinas escandalosas, que não faz o coração da gente bater com mais força, não arrepia, não engasga” (Andrade, 1925 *apud* Guimarães, 2019, p. 42-45). Anteriormente assumido, mas sacrificado, o amor a Machado agora parece desaparecer, dando lugar ao apreço por algumas cantigas populares, que constituiriam toda a tradição existente no Brasil: “vejam nelas o sentimento nacional abotoando que nem uma flor delicada”, acrescentou. Desnecessário notar, nessas bravatas de modernista recém-convertido, o excesso de artifício, retórica e clichês, que destoam totalmente da poesia seca e irônica que Drummond naquele período já começava a escrever. O tom exageradamente afetado e controverso não deixa dúvida quanto ao caráter programático desses artigos, que soam mais como manifestos ou textos de crítica “transitória” e “selvagem”.²

Passado um século, porém, tais textos, a exemplo do nebuloso ensaio de Mário de Andrade, foram interpretados por Hélio de Seixas Guimarães (2018, p. 78) como “paradigmas da assimilação problemática da escrita machadiana pelo modernismo” – juízo reiterado por Pedro Meira Monteiro, que deles também extraiu uma comprovação do “desconforto modernista diante do maior nome da literatura brasileira” (2018, p. 253). Para ambos, Machado de Assis, pesando como uma sombra, teria sido visto como um obstáculo pela geração modernista, “a pedra no caminho do projeto modernizador” (Guimarães, 2018, p. 85). Daí teria resultado a decisão de virar as costas para o escritor na fase mais iconoclasta do movimento – período em que, de acordo com Hélio Guimarães, surgiram poucos estudos críticos, em comparação com outras décadas, prevalecendo um enorme silêncio em torno de Machado.

² Empréstimo os termos de Gilda de Mello e Souza (1980, p. 42), para quem o pensamento de Mário de Andrade, “embora rico e nuançado, é um pensamento de artista, portanto assistemático e de certo modo *selvagem*”.

Já na visão de Alcir Pécora (2020), as evidências do “desencontro com Machado” se encontram tanto no “evolucionismo” que via sempre no presente um progresso em relação ao passado, como no projeto nacionalista dos modernistas, que não admitiam a autonomia da obra de arte. “Daí o problemão representado por Machado ao não comungar nessa missa, e, ao mesmo tempo, ocupar um lugar grande demais fora dela”, acrescentou o crítico.³ Por fim, para além de sua linguagem acadêmica e castiça, a obra machadiana teria ainda incomodado os modernistas por ser pessimista e negativista, “antes constituída sobre ruínas do que propositiva e construtiva” (Guimarães, 2018, p. 77), dado que serviria também para explicar a aproximação da geração de 1922 com os escritores românticos. Nas palavras de Pedro Meira Monteiro (2018, p. 253), “ansiosa diante do futuro do país, a crítica modernista não sabe o que fazer com Machado de Assis”.

Em primeiro lugar, caberia lembrar que a origem dessa “assimilação dificultosa” de Machado não está no modernismo. Desde a primeira geração da crítica machadiana, já se tinha construído a figura do “escritor de exceção”, deslocado em relação ao ambiente e às expectativas da literatura nacional. De um lado, Sílvio Romero lastimava o déficit de brasilidade no autor de *Quincas Borba*. De outro, apesar de considerá-lo profundo e universal, José Veríssimo (*apud* Guimarães, 2017, p. 78) deplorava o negativismo e a ausência, na obra machadiana, do “dom de simpatia e de piedade”. A mesma decepção foi manifestada por Lima Barreto (1921 *apud* Guimarães, 2017, p. 85):

Não lhe negando os méritos de grande escritor, sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmos generosos, uma porção de sestros pueris. Jamais o imitei e jamais me inspirou. [...] Machado escrevia com medo do Castilho e escondendo o que sentia, para não se rebaixar [...].

Tais vocábulos e argumentos estão muito próximos dos que aparecerão, três décadas depois, no ensaio de Mário de Andrade. As *boutades* modernistas contra Machado não passam de réplicas impudicas de concepções que a velha crítica já tinha posto em circulação. Nos decênios de 1920 e 1930, Machado de Assis era ainda visto como escritor acadêmico, de dicção lusitana e humor inglês, lamentavelmente frio e pessimista. Assim, os juízos arrevesados de Mário e Drummond não constituem uma dificuldade pessoal ou exclusiva, mas são a síntese da leitura de uma época, que perduraria até o final dos anos 1930. A pergunta que Mário, à maneira machadiana, faz ao leitor no começo do seu ensaio – “Amas Machado?” – sugere menos uma provocação do que um apelo à cumplicidade e ao que então era consenso.

Outros modernistas, até mesmo de correntes diversas ou menos combativos, expressaram idênticas opiniões. Para Graça Aranha (*apud* Guimarães, 2017, p. 83), Machado era um “temperamento raro”, que tinha “incompatibilidade com o meio cósmico brasileiro”. Na mesma toada seguiu Cassiano Ricardo (*apud* Moreira, 2001, p. 82-83): “Faltam-lhe a cor, a imagem e o ritmo que são sinais psicológicos de toda linguagem brasileira identificando o homem cheio de rumor primitivo em ligação com a natureza tropical”. No lugar disso, segundo o autor de *Martim Cererê*, sobravam-lhe qualidades suspeitas: harmonia, polidez, ceticismo. Já o espírito negativo e escapista foi deplorado por Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 162): “Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um

³ O texto é uma resenha do volume *Escritor por escritor: Machado de Assis segundo seus pares*, organizado por Hélio de Seixas Guimarães e Ieda Lebensztayn.

derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana”. Na visão do crítico, “Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa”.

Tendo conhecido pessoalmente o escritor, Manuel Bandeira (2008, p. 346) o considerava “inquietante”, seja pelo “gosto doentio de espiar o sofrimento alheio”, seja pelo eterno “móvel egoísta” e por não reconhecer a generosidade humana. Encarregado de lhe entregar, no Ministério da Viação, uma carta de demissão de seu pai, o poeta supôs que ele responderia com uma “filosofiazinha desagradável”, o que o deixava bastante contrariado: “E eu só de imaginar nisso tinha vontade de bater em Machado de Assis. Em suma eu achava, e ainda hoje acho, que Machado de Assis era um monstro”.⁴

As restrições, como se vê, eram múltiplas e frequentes, assim como, entre os leitores, era geral naquele tempo a indiferença, recaindo as predileções bem mais frequentemente sobre a obra de Eça de Queirós. “Uma nova maneira de interpretar só apareceria no decênio de 1930”, escreveu Antonio Candido (1977, p. 20). De um lado, o Estado Novo, por ocasião do centenário de Machado, “transforma o escritor de exceção em homem representativo, brasileiro exemplar e mito nacional”, enaltecendo não tanto a sua obra, mas sua condição de homem do povo, mestiço, de origem humilde – incorporado aos manuais escolares na condição de “patrimônio cultural brasileiro” (Guimarães, 2017, p. 109-113). De outro lado, coincidindo com a consagração oficial, surgem as primeiras interpretações modernas da obra machadiana, assinadas por críticos como Astrojildo Pereira, *Lúcia Miguel Pereira* e *Augusto Meyer*, este também poeta, oriundo do modernismo. Construiu-se então a imagem do escritor realista, inconformista, interessado, a exemplo de Dostoiévski, no “homem subterrâneo”, em franca oposição à figura do escritor alienado, absenteísta, um cético anatóliano, como se pensava no início do século.

Uma importante lição de Alfredo Bosi: no caso de Augusto Meyer, cuja obra poética, imersa na evocação da infância e do mistério da natureza, era muito distinta da literatura machadiana, teria havido uma “compreensão pela diferença”. “Admirar sem amar terá sido o diapasão do crítico”, escreveu Bosi (2018, p. 25 e 33), retomando a fórmula contraditória de Mário de Andrade: “O distanciamento existencial do crítico abriu-nos a porta para uma das mais fecundas leituras de Machado de Assis”. Admirar sem amar, portanto, *não impede uma leitura fina e compreensiva* – ao contrário, o distanciamento pode ser uma condição para a boa leitura.

As reservas contra Machado de Assis, porém, continuaram. A consagração oficial e a renovação da crítica machadiana não inibiram os novos blasfemadores, que despontavam em toda parte, inclusive à distância dos círculos modernistas. Entre eles estavam dois grandes nomes de nossa literatura moderna, que figuram, ao lado de Machado, como os maiores prosadores do país: Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. O primeiro, em diversas ocasiões, demonstrou implicância para com seu antecessor, que incluía entre os “sujeitos pedantes”, distanciados da realidade, que haviam infestado a literatura brasileira. Os romances, a seu ser, eram incoerentes e tecnicamente defeituosos. “Ademais, o que mais me distancia de Machado de Assis é o seu medo de definir-se, a ausência completa da coragem de uma atitude”, confessou numa entrevista de 1937, na qual surge em destaque a frase que serviria de mote, dois anos depois, para o ensaio de Mário de Andrade: “não amo Machado de Assis” (*apud*

⁴ Em artigo sobre a poesia de Machado de Assis, Bandeira ressaltou seu “pessimismo irônico” e o “estilo nu e seco”. Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2017, p. 90), o autor de *Libertinagem* teria sido um dos responsáveis pela associação de Machado ao parnasianismo, disseminada no ambiente escolar.

Salla; Lebensztayn, 2022, p. 283). As razões para o desamor, como se vê, *são bem parecidas*. A admiração por Alencar – segundo Graciliano Ramos (1979, p. 127), um “romancista enorme” – era outro ponto em comum. Dele se sentia mais próximo, afinal, o escritor inconformista que desejava, como tantos no mesmo período, aproximar o pensamento da ação. Em 1939, Aníbal Machado (apud Guimarães, 2017, p. 93) sintetizou a questão: “Entre as exigências vitais da mocidade de hoje e o espírito geral da obra de Machado existe uma contradição profunda”.

Guimarães Rosa, em agosto de 1939, em plena celebração do centenário machadiano, anotou em seu diário de Hamburgo que ainda não havia lido *Dom Casmurro* – declaração espantosa e pouco crível, embora tenha sido registrada em caderno íntimo.

Não pretendo mais lê-lo, por vários motivos: acho-o antipático de estilo, cheio de atitudes para “embasbacar o indígena”; lança mão de artifícios baratos, querendo forçar a nota da originalidade; anda sempre no mesmo trote pernóstico, o que torna tediosa a sua leitura. *Há trechos bons*, mas mesmo assim inferiores aos dos autores ingleses que lhe serviram de modelo. Quanto às ideias, nada mais do que uma desoladora dissecação do egoísmo, e, o que é pior, da mais desprezível forma do egoísmo: o egoísmo dos introvertidos indigentes. Bem, basta; chega de Machado de Assis (apud Vasconcelos, 2018, p. 291).

Nesse fragmento de Rosa, os termos desaforados (“antipático”, “pernóstico”, “tediosa”, “desprezível”) fazem eco aos de seu conterrâneo, Carlos Drummond de Andrade, sendo conveniente lembrar que ambos manifestaram tais opiniões em seus períodos de formação. Uma situação análoga se deu com outro mineiro, Pedro Nava, tão descomedido e vertiginoso como Rosa, que só na maturidade passou a apreciar a leitura de Machado de Assis: “Aquele frieza aparente, aquele estilo mediano, controlado, aquele seu despojamento, o antibarroco, tudo me dava impressão de coisa de menor valor” (apud Aguiar, 1998, p. 3).

Enfim, foram tantas as críticas a Machado nessa fase em que se constituía a nossa literatura moderna que não seria justo exigir apenas dos primeiros modernistas uma prestação de contas. Por que somente estes teriam sido ingênuos, limitados ou ideologicamente interessados? Estavam todos arremessando pedras e vomitando negativas contra a grande figura das letras nacionais simplesmente em busca de afirmação pessoal? No que diz respeito ao modernismo, caberia ainda considerar que seu desenvolvimento se deu em meio a muitas contradições. O relevo dado à face “construtiva” e “evolucionista” do movimento, com vistas a estabelecer o contraste com Machado, leva ao obscurecimento do seu caráter “essencialmente destruidor”, nas palavras de Mário de Andrade, bem como, em contrapartida, do seu enorme interesse pelo passado e pela tradição que, afinal de contas, foi o que lhe conferiu fisionomia e substância. Em dezembro de 1928, em sua coluna “O turista aprendiz”, Mário de Andrade (1983, p. 254) registrou:

Dizem que sou modernista... e paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito.

É curiosa a inclusão de Machado e de poetas parnasianos nessa enumeração de “mestres do passado”, da qual estão ausentes nomes centrais do romantismo como Gonçalves

Dias, Castro Alves e José de Alencar. Em 1925, endossando o programa modernista, as provocações de Drummond se voltaram contra a tradição. Entretanto, seu combate a Machado correspondia a uma necessidade pessoal e vital, como confessara em carta ao amigo paulista: “Saiba que as duas impressões literárias que tive na puberdade foram Anatole France e Machado. O primeiro eu acabei desprezando, e do segundo me desencantei” (*apud* Santiago; Frota, 2002, p. 165). Pela postura cética, irônica e passiva, Anatole era frequentemente comparado, no início do século, a Machado de Assis. Mas o influxo deste sobre Drummond podia ser observado ainda num ponto específico, que também preocupou Mário de Andrade, o “despauamento”. O jovem poeta mineiro reagiu à acusação:

“Moléstia de Nabuco”, eis, excelentemente expresso, o meu mal. [...] Como obrigá-las as inteligências a situar a sua atividade na paisagem mais ou menos restrita da sua pátria? [...] Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja *ser*? [...] Pode-se ser brasileiro até na Patagônia, até no Cairo, até no inferno, e sentir com emoção brasileira um crepúsculo nos Dardanelos ou uma eleição nos Estados Unidos. Pode-se ser brasileiro mesmo em frente à água desmoralizadíssima dos canais de Bruges... E vice-versa. [...] Ser. Mas ser tudo. Não somente brasileiro. É tão pequeno o Brasil!... (*apud* Santiago; Frota, 2002, p. 77-79).

Salta aos olhos a semelhança desse fragmento com as ideias expressas no ensaio mais conhecido de Machado de Assis (1957, p. 135): “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Voltando-se contra os românticos, Machado pleiteava, nos termos de Antonio Candido (1997, p. 55), o “direito à expressão liberada das injunções do nacionalismo estético”. A mesma reivindicação seria feita por Drummond, pouco antes de sua “conversão” por Mário de Andrade. Até o final de 1924, o poeta mineiro estava alinhado com Machado. No ano seguinte, ao pregar o repúdio a seu ídolo, o que ele fez na verdade foi criticar e sacrificar a si mesmo. O ingresso no modernismo exigia a morte do poeta penumbrista, anatoliano-machadiano, que agora se dizia desencantado. Na maturidade, Drummond demonstrou arrependimento pelos artigos malcriados, não apenas no poema “A um bruxo, com amor”, inserido no livro *A vida passada a limpo*, mas também em seus textos jornalísticos, nas quais fez contínuas homenagens a Machado. Matreiro, inventou então uma justificativa para as injúrias do passado: “amor nenhum dispensa uma gota de ácido” (Andrade, 1987, p. 23).



A exemplo do amor mal-humorado de Drummond, a admiração sem amor de Mário de Andrade, justificada pelas divergências expostas em seu ensaio acusatório – escrito em contexto diverso e adverso, não na fase heroica e incandescente do movimento modernista, mas, ao contrário, num período de arrefecimento, balanço e autocrítica –, também revela, ao cabo, afinidades importantes com Machado de Assis, a indicar que, em ambos os momentos, o autor de *Dom Casmurro* se impunha como “espelho de escritores”.⁵ Não por acaso, o epíteto “mestre” é reiterado diversas vezes ao longo do texto. “Como arte, ele foi o maior artesão que tivemos. E esta é a sua formidável vitória e maior lição”, afirmou o ensaísta. A influência negativa de

⁵ Expressão usada em 1955 por Carlos Drummond de Andrade (*apud* Guimarães, 2019, p. 85).

Machado se transforma em “fonte de exemplo” quando se consideram as qualidades do “artista incomparável”, possuidor de “técnica maravilhosa” e extraordinário “domínio do *métier*”.

Agora, mais do que nunca, neste período de domínio do espontâneo, do falso e primário espontâneo técnico em que vivem quase todos os nossos artistas, teríamos que buscar em Machado de Assis aquela necessidade, pela qual todos os grandes técnicos são exatamente forças morais (Andrade, 1974, p. 95).

Em “O artista e o artesão”, sua aula inaugural como professor de Filosofia e História da Arte no Rio de Janeiro, Mário defendeu a valorização do trabalho artesanal como uma atitude estética de oposição ao individualismo e ao psicologismo modernos. No ano do centenário machadiano, polemizou com Jorge Amado no artigo “A raposa e o tostão”, denunciando o desprezo da forma e da técnica na literatura engajada do período. Os ataques do escritor baiano à “fina sensibilidade de esteta” e ao “ouvido grã-fino e educadíssimo” (*apud* Salla; Lebensztayn, 2022, p. 30 e 32) de seu opositor poderiam ser comparados aos que este, simultaneamente, desferia contra Machado de Assis. A coincidência faz ver a afinidade que, de maneira interessada, como notou Marcos Antonio de Moraes, o líder modernista explorou em seu ensaio. Elogiado como artesão exemplar, Machado automaticamente se converte em parceiro, “a serviço da estratégia” de Mário, em sua coluna no *Diário de Notícias*, de oposição ao cabotinismo dos “literatos ignorantes do próprio arte-fazer” (Moraes, 2007, p. 41).

Na correspondência com Manuel Bandeira, o escritor paulista já dera uma amostra desse impulso de se valer do mestre como apoio de suas próprias ideias. Uma expressão machadiana (“Alguma coisa é preciso sacrificar”) foi repetida em três cartas de 1925, a princípio para justificar a decisão de “empobrecer” seus meios de expressão, com vistas à criação de uma “língua brasileira”, depois como argumento contra o “egoísmo” de quem escreve apenas para si mesmo, não para os outros, ou com a intenção de “ficar”. “Aquela frase do Machado, ‘alguma coisa é preciso sacrificar’, me rebate todo dia na memória”, reiterou na terceira carta (*apud* Moraes, 2001, p. 184, 230 e 232). É como se a expressão original, interpretada livremente e ao sabor das circunstâncias, se transformasse em ideia fixa, lembrando-lhe continuamente “a obrigação de desindividualizar-se a fim de cumprir sua função social” (Lafetá, 2000, p. 178). Assim, o Machado referido em 1939 como modelo de técnica e artesanato, no tempo da batalha modernista também servira contraditoriamente como encorajador de sacrifícios, tanto do individualismo como da própria arte.

No ensaio “Machado de Assis”, outra manifestação de afinidade ocorre na longa passagem a respeito do poema “Última jornada”, do livro *Americanas*. Ao comentar o abandono da poesia pelo autor, Mário expressa uma suposição: “Machado de Assis leva a poesia até às portas do parnasianismo e a deixa aí. Para que outros a degenerem... Teria descoberto que, com a estética parnasiana, a poesia abandonava o melhor do seu sentido?” (Andrade, 1974, p. 97-98). O que o devaneio sugere, mais uma vez, a contrapelo das críticas enfileiradas no texto, é o impulso de aproximar o mestre do projeto modernista.

Quando o ensaio foi escrito, esse programa acabara de sofrer um golpe duríssimo, com a demissão de Mário de Andrade da diretoria do Departamento de Cultura de São Paulo. Desde sua chegada ao Rio de Janeiro, em julho de 1938, o autor de *Clã do jabuti* foi tomado por uma angústia profunda. Foi nesse contexto de exílio, desânimo, crises e doenças – que Eduardo Jardim (2005) denominou de “morte do poeta” – que ele testemunhou as come-

morações do centenário de Machado de Assis. Alinhar notas sobre o desafeto, naquele momento, inevitavelmente o conduziria a uma reflexão sobre o modernismo e sua contribuição para a cultura brasileira. Mas o tempo era de balanço, crítico e penoso, não de exibição orgulhosa de objetivos programáticos. Tempo do ensaio “A elegia de abril”, publicado em 1941 no primeiro número da revista *Clima*, no qual o autor, depois de observar a recorrência de personagens fracassados na literatura da década de 1930, manifestou seu desencanto com o conformismo e o “estado de desistência” dos intelectuais. No fundo desses apelos à ação, das críticas ao velho mestre e aos romancistas da década de 1930, o que se esconde é a reprovação e a vergonha de si mesmo.

Para além da associação do ensaio “Machado de Assis” com a defesa marioandradina da dimensão artesanal da escrita, seria proveitoso considerar seus nexos com os textos do mesmo período que compõem a crítica implacável do autor à geração modernista. Na comemoração dos vinte anos da Semana de 22, Mário confessou, tanto em carta a Murilo Miranda como, sobretudo, na conferência apresentada no Itamaraty, que não mais se identificava com seu passado, isto é, com o movimento que agora lhe parecia apolítico e inatual. As acusações então movidas contra o modernismo – esteticismo, aristocratismo, abstencionismo, humorismo etc. – ecoam de perto as que foram feitas a Machado de Assis. “Era um estético. Era um hedonista”, escreveu no ensaio de 1939 – “o ser amargo, sarcástico ou apenas aristocraticamente humorista” (Andrade, 1974, p. 105-106).

Também seria possível aproximar a conferência “O movimento modernista”, com seu rol de insucessos e frustrações, do último capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “Das negativas”. Se Mário, conforme sugeriu Eduardo Jardim, àquela altura já parecia um “poeta morto”, sua perspectiva melancólica, descontada a parte da galhofa, não estaria distante da visão do “defunto-autor”. E se os ataques a Machado tinham como alvo indireto a própria negatividade de sua geração, não seria forçar a nota incluir “Machado de Assis” entre os textos inaugurais da autocrítica modernista. Na carta a Maurício Loureiro Gama, o crítico, como vimos, sentenciou: “se adoro a obra de Machado de Assis como arte, pouco encontro nela como lição”. Entretanto, o autor de *Esau e Jacó* também foi considerado, de modo redundante e enfático, como “fonte de exemplo” (Andrade, 1974, p. 95). Já ao final do ensaio “O movimento modernista”, Mário advertiu: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição” (Andrade, 1974b, p. 255). Lição negativa, na verdade, oferecida numa “fase integralmente política da humanidade” – a mesma que ele encontrava na obra de Machado.

Embora pessoalmente não tenha se alinhado à “arte de combate” e à “literatura social”, Mário de Andrade converteu o ativismo em critério preponderante para a avaliação tanto da obra de Machado de Assis como do movimento modernista. Pelo critério estético, Machado é visto como mestre absoluto. O imperativo da ação, porém, obriga a rechaçá-lo. O mesmo impasse se nota na revisão crítica da conferência de 1942. Embora seja valorizado por defender “o direito permanente à pesquisa estética”, entre outras contribuições, o movimento modernista é repreendido por não “marchar com as multidões”.

No ensaio “Machado de Assis”, a tensão é permanente e insolúvel, como mostram os parágrafos finais. Presente desde o princípio, a ambiguidade se intensifica nesse enigmático desfecho em que o ensaísta, colocando-se em primeiro plano, mergulha em total perplexidade: “É preciso concluir. De tudo quanto me dizem a obra e os críticos de Machado de Assis, consigo ver, com alguma nitidez arrependida e incômoda, a genial figura do Mestre”, escreve

Mário (1974, p. 103) na abertura da última parte do ensaio. O desconforto deriva da recusa íntima em amar o homem que “produziu uma obra do mais alto valor artístico” ou do “encanto” que esta confessadamente lhe provoca? “E a minha nitidez, por isso, é desacomodada e se arrepende de ser tão nítida”, reitera o crítico. O desejo confessado a seguir de que essa nitidez fosse “interessada, fruto do tempo e das minhas exigências pessoais”, hipótese mais do que certa e, no entanto, logo descartada, torna ainda mais patente a indefinição, isto é, a ausência de qualquer nitidez. Nas linhas finais desse epílogo, a névoa desce completamente:

E é por tudo isto que a esse vencedor miraculoso não lhe daremos as batatas de que teve medo e antecipadamente zombou. Damos-lhe o nosso culto. E o nosso orgulho também. Mas estou escrevendo este final com uma rapidez nervosa... Meus olhos estão se turvando, não sei... Talvez eu já não esteja mais no terreno da contemplação. Talvez esteja adivinhando... (Andrade, 1974, p. 108)

Negativas, subjuntivos, reticências, espírito dubitativo, repetição do advérbio “talvez”, com o qual fora iniciado o ensaio, tudo aqui parece remeter ao turvo universo machadiano. Foi o que também apontou Hélio de Seixas Guimarães (2017, p. 90), ao dizer que o discurso de Mário de Andrade parece “diretamente inspirado na tortuosidade e nos negaceios de alguns textos críticos de Machado de Assis”. No final do artigo, duas notas psicológicas chamam a atenção: a “rapidez nervosa” das mãos e turvação dos olhos do autor. Metaforizando ao mesmo tempo a incerteza, a ambiguidade e a comoção do sujeito, os olhos turvos, domínio da subjetividade, se contrapõem à nitidez “interessada”, mas também “incômoda”, dos programas estéticos ou políticos.

Por um lado, esses olhos tomados pela turvação fazem eco aos famosíssimos “olhos de ressaca”, ou de cigana oblíqua e dissimulada, da personagem Capitu, mencionados na primeira parte do ensaio como um “genial achado” (Andrade, 1974, p. 92): “A descrição dos olhos, do que fazem e do que dizem, é elemento especialmente de ordem psicológica”. Mário (2002, p. 154) considerava Machado de Assis um escritor “incomparável e único nesse aspecto do realismo psicológico”. Por outro lado, os olhos turvos despertam a evocação de um dado biográfico, a igualmente célebre “doença dos olhos” que acometeu o romancista no final dos anos 1870. Essa crise existencial e literária, marcada por uma profunda desilusão, é que o teria conduzido ao *humour* de sua obra madura.

A crise vivida por Mário de Andrade em seu exílio no Rio de Janeiro foi mais longa que a de Machado e não o abandonou até a morte. A ela também faz alusão o intrigante desfecho do ensaio de 1939. “A angústia corresponde, em geral, a uma situação de perda das referências que determinam a orientação no mundo”, sintetiza Eduardo Jardim (2005, p. 40). Esse sentimento dera o enredo e o título do romance de Graciliano Ramos que Mário, aliás, considerava difícil de ler: “Custa a gente aguentar aquela angústia miudinha, de uma cotidianidade intensa, mas exaustiva, aquele ar irrespirável de insolubilidade que o livro tem” (apud Salla; Lebensztayn, 2022, p. 24).⁶ Entretanto, foi precisamente assim, “esfaldado moralmente”, com a mente exausta e uma “tristeza vaga”, que Mário encerrou (interrompeu) suas anotações sobre Machado de

⁶ A narração de *Angústia*, sobretudo nas últimas páginas, é tomada por um denso nevoeiro, desnorteio, indiscernibilidade e delírio. A mesma situação é descrita no capítulo de *Vidas secas* que narra a morte da cachorra Baleia: “Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração”; “um nevoeiro impedia-lhe a visão”; “que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se” (Ramos, 2005, p. 89).

Assis. As reticências, com seu efeito hipnótico, também emulam a chegada do sono, motivo recorrente na poesia do autor de *Clã do jabuti*, especialmente no final das composições.

Nessa contemplação ambígua de Machado, confundem-se o objeto da visão e o sujeito observador. Em sua interpretação do ensaio, Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 44) também ressaltou a proximidade psicológica existente entre os dois escritores: “Mário retoca o retrato de Machado. Aproveita-se dele, mira-se, nele se projetando. [...] Forma-se, entre ambos, um jogo de espelhos, não observado na rapidez especulativa daqueles que se lembraram, em seus artigos, de imaginar um confronto.”

Um traço que os ligava, segundo o crítico, era o “complexo de inferioridade orgulhosíssimo”, que Mário atribuía a si mesmo quando jovem e que também desponta em sua figuração machadiana. As afinidades, porém, eram bem mais amplas. As ressalvas a Machado de Assis, como vimos, reaparecem depois nos textos em que se critica o próprio movimento modernista “destruidor”, pois em ambos Mário acusaria, a par das respectivas contribuições, uma influência negativa. Por outro lado, se o autor de *Quincas Borba* foi chamado de “vencedor miraculoso”, a quem se oferta o culto, mas se negam as batatas, a ironia se deve à percepção de que a obra extraordinária de Machado, ao destoar da precariedade do país e de sua literatura – e não apenas de um Brasil imaginado pelos modernistas, em sua suposta crença no futuro –, constituía mesmo um milagre, nisso podendo também ser aproximada ao modernismo, que mais tarde seria tachado de “mito” e “miragem”.

Ao discorrer sobre o velho mestre, o autor de *Macunaíma* fala de si mesmo, a quem àquela altura ele também tinha dificuldade para amar. Daí o transtorno provocado pelo espelho turvo que lhe oferece Machado de Assis. Em suma, não houve assimilação problemática ou tardia do legado machadiano pelos modernistas. O que ocorreu foi uma recusa episódica, hiperbólica e encenada nos tempos heroicos da geração de 22, que se reiterou mais tarde, no final dos anos 1930, ocasião em que foi movida pela autocritica dos próprios modernistas. Mário e Drummond não atacaram Machado por incompreensão de sua obra, mas por vê-lo como um espelho e por mirar nele, em momentos distintos, o que gostariam de destruir em si próprios. Se no tempo de sua consagração, conforme se queixou Graciliano Ramos (apud Guimarães, 2017, p. 156), o escritor convertido em mito nacional foi “visto à distância, desumanizado”, no ensaio de Mário de Andrade, ao contrário, ele foi encarado de muito perto por olhos comovidos e perturbados. Essa convivência íntima, como indicou gaiatamente o sonho com Machado narrado em *O turista aprendiz* e posto na epígrafe deste texto, só poderia trazer sofrimento.

Referências

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre a tradição em literatura. *A Revista* nº 1, Belo Horizonte, jul. 1925.

ANDRADE, Carlos Drummond de. T'ái!. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas (org.), *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido: escritos de Carlos Drummond de Andrade sobre Machado de Assis*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Suas cartas. In: ANDRADE, Mário de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974b.
- ANDRADE, Mário de. A psicologia em ação. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Carta a Sousa da Silveira, 15 fev. 1935. In: FERNANDES, Lygia (org.). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade, 20 fev. 1927. In: SANTIAGO, Silviano; FROTA, Lélia Coelho (orgs.). *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- ASSIS, Machado de. Literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: Jackson Editores, 1957.
- BANDEIRA, Manuel. Antonieta Rudge. In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I (1920-1931)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BOSI, Alfredo. Augusto Meyer: crítica machadiana e memória. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de. (orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2018.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1997.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. (org.) *Amor nenhum dispensa uma gota de ácido: escritos de Carlos Drummond de Andrade sobre Machado de Assis*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Presença inquietante: sobre a incorporação de Machado de Assis ao cânone literário moderno (1908-1958). In: : GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de. (orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2018.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LEBENSTAYN, Ieda. (orgs.). *Escritor por escritor: Machado de Assis segundo seus pares, 1908-1939*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2019.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- MONTEIRO, Pedro Meira. Machado de Assis: uma flor desajeitada no jardim modernista. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de. (orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2018.
- MORAES, Marcos Antonio de. (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.
- MOREIRA, Luiza Franco. *Meninos, poetas e heróis: aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MOURA, Emílio. Renascença do nacionalismo. In: *A Revista* nº 1, Belo Horizonte, jul. 1925.
- PÉCORA, Alcir. Origem social, raça e repúdio modernista moldaram visões sobre Machado. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustríssima, São Paulo, 9 set. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/origem-social-raca-e-repudio-modernista-moldaram-visoes-sobre-machado.shtml>. Acesso em: 30 out. 2024.
- RAMOS, Graciliano. Pequena história da República. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SALLA, Thiago Mio. ; LEBENSZTAYN, Ieda. *Graciliano Ramos, O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista). In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O banquete. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. “Rosa, leitor de Machado”. In: GUIMARÃES, H. S.; SENNA, M. (orgs.). *Machado de Assis: permanências*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2018.

Indianismo na primeira década do periodismo romântico (1833-1845)

Indianism In the First Decade of Romantic Journalism (1833-1845)

Gabriel Esteves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS
gabrielesteves@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

Resumo: Frequentemente, quem estuda a história de nossa literatura oitocentista tem a impressão de que a representação idealizada do índio como símbolo do espírito nacional foi uma solução estética procurada desde os primeiros tempos pelos introdutores da corrente romântica. Trata-se, porém, de uma constatação equivocada. Quando nos debruçamos sobre a produção jornalística desse período inicial, deparamo-nos com um fenômeno curioso: nela é pequena, proporcionalmente, a presença de propostas ou exemplos de literatura indianista. Tem-se a impressão, percorrendo periódicos como o *Jornal dos Debates* ou a *Revista Nacional e Estrangeira*, órgãos bastante representativos da sensibilidade contemporânea, que o indianismo não possuía, para esses primeiros românticos, o valor indispensável que a crítica posterior lhe atribuiu. É o que este artigo pretende mostrar. A partir do exame de importantes periódicos literários publicados entre 1833 e 1845, ver-se-á que a formação de nossa corrente indianista não se deu espontaneamente logo após a independência política, mas de maneira lenta, gradual e acidentada.

Palavras-chave: romantismo; indianismo; jornalismo.

Abstract: Those who study the history of 19th-century Brazilian literature often believe that the idealized representation of the indigenous figure as a symbol of national identity was a deliberate aesthetic choice made by the pioneers of the romantic movement. However, this assumption is mistaken. The analysis of the journalistic production of this early period reveals a curious phenomenon: there is a relatively small presence of proposals or examples of indianist literature in



them. Examining periodicals such as *Jornal dos Debates* and *Revista Nacional e Estrangeira*, both highly representative of the contemporary sensibility, one perceives that indianism did not hold the indispensable value for early Romantics that later critics ascribed to it. This article aims to demonstrate this point. By examining important literary periodicals published between 1833 and 1845, it will become clear that the emergence of the indianist literary trend did not occur spontaneously following political independence, but was instead a slow, gradual, and uneven process.

Keywords: romanticism; indianism; journalism.

1 Introdução

Frequentemente, quem estuda a história de nossa literatura oitocentista tem a impressão de que a representação idealizada do índio como “símbolo do espírito e da civilização nacionais em luta contra a herança portuguesa” (Coutinho, 1968b, p. 165) foi uma solução estética procurada “desde os primeiros tempos do romantismo” (Coutinho, 1968a, p. 95) pelos introdutores da corrente. Trata-se, porém, de uma constatação equivocada. Quando nos debruçamos sobre a produção jornalística desse período inicial, deparamo-nos com um fenômeno curioso: nela é pequena, proporcionalmente, a presença de propostas ou exemplos de literatura indianista. Tem-se a impressão, percorrendo periódicos como o *Jornal dos Debates* ou a *Revista Nacional e Estrangeira*, órgãos bastante representativos da sensibilidade contemporânea, que o indianismo não possuía, para esses primeiros românticos, o valor indispensável que a crítica posterior lhe atribuiu. Mas será acertada essa impressão? Terão esses autores feito pouco caso de um tema hoje intrínseco à própria concepção de romantismo? É o que pretendo investigar neste artigo. Examinarei, a seguir, a débil presença da temática indianista em importantes periódicos literários publicados entre 1833 e 1845, ou seja, do ano em que vem à luz nossa primeira revista de pretensões românticas, a *Revista da Sociedade Philomathica*, até o ano em que se publica o último número da revista *Minerva Brasiliense*. Meu objetivo é, com esse pequeno exercício de história capsular, demonstrar que a formação de nossa corrente indianista não se deu espontaneamente logo após a independência política, mas de maneira lenta, gradual e acidentada.

2 Revista da Sociedade Philomathica (1833)

Começamos pelo esforço inaugural da *Revista da Sociedade Philomathica* (1833), órgão de divulgação das ideias concebidas pela Sociedade Philomathica da Academia de Direito de São Paulo. É essa folha, segundo a opinião geral de nossos historiadores, a primeira “*barricada literária* nacionalista e romântica” do Brasil (Amora, 1969, p. 82), ou seja, a primeira folha periód-

dica que, entre nós, tomou o partido da escola nova. Durou a *Philomathica* apenas 6 números, de junho a dezembro de 1833, mas desempenhou um papel importante na configuração inicial da doutrina romântica e, por isso, tem merecido atenção desde que, já no último quartel do século XX, foi resgatada e republicada após cem anos de conhecimento parcial.

Há décadas tem prevalecido sobre a *Philomathica* uma interpretação demasiado brasilianizante, que busca associá-la quase exclusivamente à inauguração de duas propostas: o brasilianismo linguístico-literário, antilusitano; e o americanismo temático, identificado de maneira particular com o indianismo. Assim, escreve Antonio Candido que o propósito da *Philomathica* era “afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive *recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses*” (2002, p. 25, grifo meu), e Afrânio Coutinho conclui que a “doutrinação romântica” já havia despertado nos filomáticos tanto a ambição expressiva de escrever em “linguagem brasileira” (1968a, p. 73), não portuguesa, quanto a ambição temática de retratar os nativos: “o indianismo foi a resposta [...] procurada desde os primeiros tempos do romantismo pelos moços da Sociedade Filomática de São Paulo” (1968a, p. 95).

Essas suposições são verossímeis, mas não encontram respaldo no estudo factual da revista; partem de dados verdadeiros, mas chegam a conclusões inverificáveis. É correto que os filomáticos tencionavam, conhecedores dos ensaios clássicos de Almeida Garrett e Ferdinand Denis a respeito da literatura brasileira,¹ nacionalizar nossas letras. A crítica de Justiniano José da Rocha às *Poesias* (1832) de Gonçalves de Magalhães, por exemplo, não deixa dúvidas quanto a isso: ela revela um leitor sensível à “necessidade de maior ‘americanização’ da literatura brasileira” (Coutinho, 1968a, p. 71), um leitor interessado na “introdução de elementos naturais nativos – palmeiras e sabiás – em substituição aos estrangeiros” (Moreira, 1991, p. 53). O que queria Rocha (1833, p. 51) era que os vates brasileiros olhassem para o “azulado céu dos trópicos” e fizessem “descansar seus amantes à sombra amena de nossas mangueiras”, e por isso parabeniza Magalhães: “graças a ele, já a majestosa mangueira substituiu os choupos e os carvalhos, já o sabiá brasileiro desentronizou o rouxinol d’Europa e algumas das belezas americanas trajaram as ricas galas da poesia” (Rocha, 1833, p. 56).

Mas há exageros na interpretação dos historiadores. Enganam-se, por exemplo, quando intentam descobrir a gênese das pesquisas modernistas em torno da “linguagem brasileira” no modesto americanismo filomático, conferindo a João Salomé Queiroga um protagonismo que não possuía na Sociedade; quando reconhecem sentimentos ultranacionalistas e antieuropeus nesses atentos espectadores da literatura estrangeira; e quando atribuem à *Philomathica* um papel decisivo na implementação da corrente indianista sem disso apresentar evidências satisfatórias.² É sobre esse último ponto que agora escrevo.

Seguramente, o americanismo fez parte do programa de valorização nacional empreendido pela Sociedade *Philomathica* – mas americanismo de aves, plantas e rios, como aquele praticado por Magalhães em 1832 e elogiado por Rocha, ou seja, um americanismo de paisagem, de fauna e flora. Não há discordar. Agora, façamos uma distinção importante: americanismo não quer dizer indianismo, muito embora o segundo seja uma manifestação

¹ Para uma visão sintética dos ensaios de Garrett e Denis, Cf. Amora (1969, p. 57-74).

² A propósito do suposto antilusitanismo dos filomáticos e da associação anacrônica entre o idioma “luso-bundo-guarani” de Queiroga, desenvolvido em meados de 1870, e o impulso americanista da Sociedade *Philomathica*, cf. Esteves, 2022.

do primeiro. Há americanismo sem indianismo. Rocha admira a cor local empregada por Magalhães em suas paisagens, mas cala sobre a presença indígena (bastante arcádica) nas *Poesias*; admira os sabiás, as mangueiras, o céu dos trópicos, mas nada escreve sobre a cantata “A morte de Lindoia”, apenas que o poeta retratou o amor com “animadas cores” (1833, p. 56). Essa ausência, em uma crítica conhecida pelo caráter profético das suas considerações americanistas, e que Hélio Lopes (1978, p. 19) classificou como “momento histórico dentro de nossa literatura”, causa perplexidade. É difícil de explicar.

Mas a verdade é que, se falamos em indianismo *stricto sensu*, sem diluí-lo na categoria maior do americanismo, que engloba tanto aspectos físicos quanto etnográficos, então veremos que ele se manifesta apenas uma vez, em 200 páginas, no prefácio ao romance exótico de Daniel Gavet e Philippe Boucher, *Jakaré-Ouassou, ou Les Tupinambas* (1830), incluído na revista para ilustrar o que “acerca do nosso país pensam os europeus sensíveis e entusiastas de nosso solo fértil e virgem” (Jakaré-Uassu, 1833, p. 92, em nota). As propostas esboçadas pelos autores, inspiradas pelas *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824) de Denis, atestam sua vontade de povoar as selvas desse “país de maravilhas” com autênticos selvícolas:

Queremos pintar uma natureza selvagem. Sendo assim, não passaremos por charlatães se pintarmos homens que em nada sejam diferentes dos nossos? Dir-se-á que ficamos em Paris, que por via só de nossos amigos corremos milhares de léguas e que, para completar a farsa, apanhamos alguns pobres europeus a quem furamos os beiços e as orelhas, tingimos de mil cores e ornamos de uma larga zona de penas [...]. Não, nada de pelotica em literatura. Os hábitos dos europeus cobrem mal o homem das florestas; é força que seu corpo, que seus membros apareçam a descoberto, é mister mostrar suas espáduas nuas. (Boucher; Gavet, 1833, p. 97)

Mas terá esse mero prefácio, que os autores desejariam limitar à dimensão de “quadros de costumes” (1833, p. 97), encorajado os membros da Sociedade a rabiscar algumas linhas? Ou melhor, pode esse único momento de “indianismo” importado e descontinuado servir como evidência satisfatória de que a representação indígena foi a solução procurada “desde os primeiros tempos” pelos moços da Philomathica, como queria Coutinho? Parece-me que não. Infelizmente, a *Revista da Sociedade Philomathica* é um órgão pobre em figuras indígenas, e não há nela (ou fora dela) nenhuma composição que ratifique a hipótese de Coutinho; nada que confirme a existência de versos indianistas na Academia de Direito em 1833. Tanto Magalhães e Rocha quanto os autores do *Jakaré-Ouassou* parecem privilegiar o americanismo paisagístico em detrimento do americanismo etnográfico (o indianismo). Uma hierarquia vai se esboçando: chega-se ao selvagem porque quer-se pintar a selva; aquele acompanha a pintura desta, não o contrário.

Poder-se-ia argumentar que alguns poemas indianistas compostos mais tarde atestam a influência decisiva da Philomathica nesse sentido. Antonio Candido, por exemplo, comentando a formação de Firmino Rodrigues, autor da célebre *nênia* a Francisco Bernardino Ribeiro (1841), à qual se atribui a fundação da “poesia nacional, a saber, o indianismo” (2000a, p. 288), retrocede as suas inspirações até os tempos da Sociedade Philomathica, estabelecendo um nexo causal entre o poema e o círculo frequentado nos tempos de faculdade. Quer dizer, se Firmino compôs a *nênia* que foi o “ponto de partida de nosso ‘indianismo’ romântico, ou seja, da face mais característica de nossa ‘poesia americana’” (Ramos, 1968, p. 60),

é porque, segundo Candido (2000a, p. 288), Firmino foi “rebento da *Filomática*”, e porque a Philomathica tinha algo que ver com indianismo.

Mas tinha? Onde estará a evidência de que o indianismo de Firmino, revelado quase uma década depois, provém dos tempos da Sociedade Philomathica? No prefácio traduzido de *Jakaré-Ouassou*? Nos elogios de Rocha aos poemas de Magalhães? É bastante improvável. Por que não atribuir suas inspirações à leitura direta dos setecentistas, de Garrett, de Denis, de Chateaubriand, ou, quem sabe... de Gonçalves de Magalhães? Afinal, passado à Europa, Magalhães tratou logo de comunicar aos seus conterrâneos, via correspondência publicada no *Correio Oficial* em 30 de agosto de 1834, que portava extratos de um longo poema indianista arquitetado desde 1833, e que seria a *Confederação dos Tamoios*.³ Terá Firmino Rodrigues conhecido essa carta contendo cem versos e um inédito “projeto de poesia nacional calcado no indianismo, entendido, de forma restrita, como o movimento literário centrado na valorização da figura do indígena” (Ferretti, 2015, p. 178)? É possível. Confirmada essa hipótese, precisaríamos admitir que nosso indianismo não resultou das *soirées* filomáticas em São Paulo, nem dos esforços tardios de Firmino, mas das pesquisas conduzidas pelo autor dos *Suspiros Poéticos*. Essa hipótese, porém, não pode (ainda) ser comprovada. A correspondência do *Correio Oficial* caiu, logo depois de publicada, em um inexplicável esquecimento. Salvo engano, não há livro ou artigo que a mencione durante todo o século XIX, e nenhum de nossos grandes historiadores a avaliou. Trata-se, portanto, de um elo perdido na gênese do indianismo romântico, elo importante, e que como tal merece ser estudado.

Resumamos: viu-se que foi tímida a presença do indianismo no círculo da Sociedade Philomathica, e que não há maneira fácil de atestar sua contribuição para o desenvolvimento posterior da corrente, a não ser na medida em que o americanismo paisagístico pleiteado pelos colaboradores da folha, em tese, predisponha-os ao americanismo etnográfico. Se dispôs, porém, e os filomáticos passaram dos sabiás aos tupinambás, o traslado não foi registrado pelo seu órgão oficial.

3 *Nitheroy, Revista Brasiliense* (1836)

Passemos à revista que serviu de “órgão à iniciação da literatura brasileira no Romantismo” (Veríssimo, 1916, p. 216), se é que revista podemos chamar a dois grossos volumes encadernados. A *Nitheroy, Revista Brasiliense*, foi-nos enviada de Paris em 1836 (circulou em 1837) pelos seus três redatores, os moços Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Sales Torres Homem, e tem desde então gozado de um inequívoco “privilégio histórico” (Lopes, 1978, p. 20) quando se trata de descrever o processo formativo do movimento romântico, mesmo que tenha tido importância “praticamente nula” (Sodré, 1966, p. 211) na história do periodismo nacional. É leitura inescapável, considerada o verdadeiro “pórtico da nova literatura” (Candido, 2000b, p. 17).

Deve causar uma justa perplexidade no leitor, portanto, a informação de que “nenhum dos seus colaboradores praticou imediatamente o indianismo” (Candido, 2000b, p. 21), cons-

³ Para uma contextualização dessa correspondência importantíssima, mas ainda desconhecida, cf. Ferretti (2015) e Esteves (2024).

tatação absolutamente verdadeira no que diz respeito ao conteúdo da revista.⁴ Há, ao longo de todas as quase 500 páginas desse órgão semioficial, “índice, e muito expressivo” do estilo de cultura e civilização que os seus jovens redatores procuravam “introduzir no Brasil” (Amora, 1969, p. 93), apenas um artigo de interesse para a corrente indianista – e para a historiografia literária como um todo, pois a revista “é conhecida por apenas um de seus tantos artigos” (Pinassi, 1998, p. 156), justamente este: o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, de Gonçalves de Magalhães, texto que tem sido tomado algumas vezes, sem que assim pretendesse o autor, por manifesto do romantismo brasileiro.

Vejamos o ensaio. Segundo Antonio Candido, ele estabeleceu, ao lado dos “Estudos sobre a literatura” de João Manuel Pereira da Silva, outro importante artigo publicado pela *Nitheroy* – que recomenda, aliás, o estudo abrangente das “superstições e pensamentos de nossos patrícios, seus usos, costumes e religião” (Pereira da Silva, 1836, p. 238), sem se referir ao índio em particular –, o “ponto de partida para a teoria do Nacionalismo literário [...], aclimando as ideias de Denis, que lhe servia de bússola” (2000b, p. 14), promovendo assim uma “expressão nacional autêntica” (2000b, p. 15) sintetizada pela figura do índio, “elemento básico da sensibilidade patriótica” (2000b, p. 19), e pela “força inspiradora da nossa natureza” (2000b, p. 296). Seriam esses dois elementos, portanto, índio e natureza (sempre segundo Candido), as “duas pedras fundamentais do nacionalismo romântico” (2000b, p. 296), o fundamento do “programa renovador” (2002, p. 26) que Magalhães expõe em seu ensaio.

Soares Amora, seguindo uma linha similar, argumenta que o ensaio de Magalhães, a “primeira boa síntese de nossa história literária” (1969, p. 102), foi responsável pela formulação dos três “princípios ativos” a partir dos quais nossa literatura poderia alcançar (mas não alcançou) uma expressão autônoma, a saber: a natureza – propícia “à sensibilidade artística e às forças criadoras do espírito”; o índio – “que incorporara em nossa etnia um ‘indiscutível’ pendor artístico para a poesia e a música, e era ainda [...] guardatário das tradições poéticas e musicais de algumas das nações primitivas”; e o gênio – quer dizer, o escritor “educado no conhecimento de toda a tradição poética, mas [...] independente e não reconhecendo por lei senão as inspirações de sua alma”, ou ainda “um espírito singularmente poderoso na originalidade e na capacidade de renovar e enriquecer os recursos expressivos criados por outros gênios da literatura universal” (1969, p. 102-103). Da conjugação desses três princípios resultaria a “expressão, por escritores com talento ou ‘gênio’, daquilo que era essencialmente brasiliense, isto é, o índio brasileiro e uma natureza reconhecidamente ímpar, pela novidade, pela força inspiradora e pela beleza” (1969, p. 100). Aí estaria, em síntese, a “filosofia da história da literatura brasileira” (1969, p. 103), ou “idealismo histórico-literário” (1969, p. 104) de Magalhães.

Afrânio Coutinho concorda. Para ele, “a natureza e a tradição indígena constituíram os polos do pensamento crítico do [nosso] Romantismo” (Coutinho, 1968a, p. 78), e o ensaio “revela o nacionalismo subjacente no pensamento de Magalhães, obedecendo ao intuito de exaltar o nosso passado nacional, segundo um sentimento patriótico, a incorporação dos valores nacionais, a confiança nos destinos do Brasil, o desejo de criar uma literatura nacional” (Coutinho, 1968a, p. 77). Sua leitura é caudatária, ele confessa, das análises de Aderaldo Castello e de Soares Amora. Herda deste segundo, em particular, a proposta dos princípios

⁴ Nessa época, como vimos anteriormente, Gonçalves de Magalhães já se dedicava à composição da *Confederação dos Tamoios* há pelo menos dois anos, de maneira que, em sentido amplo, a asserção de Antonio Candido está incorreta.

ativos, e argumenta com ele que o ensaio de Magalhães teria legado três ideias basilares à crítica oitocentista:

A da natureza, como fonte de inspiração literária; a do índio, como alicerce da civilização brasileira, geradora do indianismo como tema e motivo; a do gênio criador, ou da individualidade extraordinária do artista, com sua sensibilidade e capacidade incomum de interpretar os anseios e pensamentos da comunidade. (Coutinho, 1968a, p. 79)

Candido, Amora e Coutinho concordam, portanto, em descrever o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” como documento inaugural de um movimento literário igualmente atento ao papel da natureza e do índio, “pedras fundamentais” do romantismo. A mim não parece, contudo, que tenham inteira razão; creio que exageram o papel do elemento indígena no artigo. Explico-me. Magalhães, para começar, não atribui a fundação da literatura do Brasil aos seus indígenas – “a poesia do Brasil”, ele escreve, “não é uma indígena civilizada, é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil” (1836a, p. 146), ou seja, é literatura de matriz europeia, “literatura não no país nascida” (1836a, p. 153) –, nem sugere que o indígena constitui o “alicerce da civilização brasileira” (como depois insinuaria Gonçalves Dias), muito embora afagasse, enquanto historiador e enquanto poeta de motivos históricos (desde 1834, lembremo-nos), a ambição arqueológica de descobrir um “precioso monumento” indígena capaz de “influir sobre a atual poesia brasileira, como os cânticos do bardo da Escócia [Ossian] sobre a poesia influíram do norte da Europa, e hoje, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade do cristianismo, em toda a Europa dominam.” (Magalhães, 1836a, p. 157).

Ora, e como não interessaria à história da literatura do Brasil, na época mesmo de sua fundação, a descoberta de um documento que lançasse luz sobre a produção poética de seus antigos habitantes? Interessaria, sem dúvida, e continuou sempre a interessar. Joaquim Norberto (Silva, 1862, p. 303), discípulo obstinado de Magalhães, membro também do futuro Instituto Histórico e Geográfico, afagaria o mesmo sonho ainda duas décadas mais tarde:

Esses monumentos serviriam ao menos para podermos avaliar o seu desenvolvimento intelectual por meio do estudo e da confrontação, e seriam por ventura estimados e apontados nas nossas bibliotecas como peças importantes da nossa arqueologia literária. (Silva, 1862, p. 303).

Não é razoável, porém, que façamos desse interesse arqueológico uma das pedras fundamentais do programa literário esboçado pela *Nitheroy* e continuado pelo Instituto Histórico e Geográfico, pois, na verdade, é ínfima a produção bibliográfica dedicada a esse problema. Joaquim Norberto não julgava que a poesia indígena, caso redescoberta, tivesse maior legitimidade enquanto literatura brasileira do que aquilo que vinha sendo produzido sob essa alcunha em língua portuguesa. Pelo contrário: “Se os Tupis escrevessem em sua harmoniosa língua, se nos transmitissem por meio das letras os seus cantos tradicionais, as suas endechas de amor, os seus hinos guerreiros e constituíssem assim uma literatura, seria ela por ventura então a literatura brasileira?” (Sousa Silva, 1862, p. 156).

A resposta, subentende-se, é “não”. O mesmo posicionamento está contido no “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. Se ele alude brevemente à poesia indígena, não é ela o

seu foco, mas o “céu” do Brasil. É em torno deste conceito que gira a sua proposta de nacionalização literária. Entre as produções dos primitivos e dos novos brasileiros, dos pré e pós-cabralinos, Magalhães não pôde descobrir nenhuma continuidade, nenhum elo perdido – “nenhum documento sobre isso [cânticos indígenas] possuímos” (Magalhães, 1836a, p. 157), ele confessa –, a não ser o próprio território, sua geografia, sua flora, sua fauna. É a natureza, pois, o elemento constante e invariável da equação romântica. “A natureza”, diria Joaquim Norberto (1862, p. 350), é “fonte perene, não se esgota; e a inspiração dimana dela inexaurivelmente”. A natureza inspirou os nheengasaras pré-cabralinos, e, segundo Magalhães (1836a, p. 155), devia ainda inspirar os brasileiros do século XIX: “com tão felizes disposições da natureza [...] os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o dúvida? Eles foram, eles ainda o são”.

Vê-se, assim, que a conhecida premissa, contida no artigo, de que os indígenas brasileiros cultivaram a poesia e a música, serve apenas de confirmação à tese principal de que a natureza do Brasil é capaz de inspirar a imaginação dos poetas – “pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas?”, pergunta Magalhães, “os seus indígenas cultivaram porventura a poesia?” –, uma vez que é “a disposição e caráter de um país” que “mais decisiva influência exerce sobre o físico e moral de seus habitantes” (Magalhães, 1836a, p. 153), devendo igualmente agir sobre artistas de ascendência diversa. Essa premissa não possui ainda nenhuma implicação genética, taineana, como depois encontrará, por exemplo, na obra de Silvio Romero. Não; o ponto decisivo do argumento nacionalista está, em meados de 1836, no céu do Brasil, na atmosfera propícia à inspiração poética – análoga, embora essencialmente distinta, à do Oriente, da Grécia, da Itália, que também inspiraram estrangeiros (Cf. Magalhães, 1836a, p. 153-154) –, e não na constituição genética ou na herança indígena (cultural e literária) do povo brasileiro. Da constatação de que tamoios, caetés e tupinambás eram músicos e poetas, Magalhães tira a conclusão de que “à poesia não se opõe o país, antes pelas suas disposições física muito favoneia o desenvolvimento intelectual” (1836a, p. 157-158). Trata-se aqui, portanto, para o autor do *Suspiros Poéticos*, de demonstrar que a faculdade criativa do homem é capaz de reagir de diferentes maneiras a diferentes estímulos paisagísticos, e que o cenário brasileiro, em especial, pode despertar novos e empolgantes pensamentos:

O homem, colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, certo não poderá ter os mesmos pensamentos, as mesmas inspirações como se ele assistisse aos olímpicos jogos, ou na pacífica Arcádia habitasse. (Magalhães, 1836a, p. 147-148)

Conclui-se dessa exposição que o indígena e a natureza não possuem valor equiparável no programa literário da *Revista Brasiliense*, quer dizer, não constituem, ao menos não neste momento, os dois “polos do pensamento crítico do Romantismo” (Coutinho, 1968a, p. 78), nem as “duas pedras fundamentais do nacionalismo romântico” (Candido, 2000b, p. 296). Em uma palavra, o elemento indígena é *subordinado* ao elemento ambiental; é como um satélite menor que orbitasse à roda da natureza brasileira, esta sim um elemento essencial na constituição do programa. Reflexo sintomático dessa hierarquia é a lamentável ausência da figura indígena nos *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), coleção de versos que acompanhou a publicação na *Nitheroy*, ao passo que muitos dos seus poemas foram escritos sob a influência de diferentes cenas da natureza, assim como a própria “Voz da natureza”, longo cântico de Araújo Porto Alegre, impresso no segundo tomo da *Revista Brasiliense*.

Por último, vale ainda notar que, para Magalhães e seu grupo, tanto o indianismo quanto o paisagismo americanista devem servir a um propósito edificante (moral, histórico ou religioso) pautado pela doutrina civilizatória do ecletismo espiritualista. Antes de ser indianista, antes de ser americanista, foi nosso romantismo inicial profundamente “civilizacionista”. Ora, não foi Gonçalves de Magalhães (1836b, p. 4) quem, na introdução aos contemporâneos *Suspiros Poéticos*, escreveu que fazia pena ver Sousa Caldas cantando o homem selvagem em vez do civilizado, sem demonstrar a superioridade do segundo sobre o primeiro?

...causa mesmo dó que [Sousa Caldas] cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus e a que era ele chamado pela força da inteligência com que a Providência dos mais seres o distinguira! (Magalhães, 1836b, p. 4)

Não há nada nas ideias desse poeta que faça pensar no primitivismo rousseauiano descrito por Ernest Seillière e seus discípulos como elemento indispensável da mentalidade romântica. Pelo contrário, sua postura diante do homem selvagem é de superioridade compassiva. Magalhães é, com certeza, um pivô da civilização, ou, como dirá mais tarde, um “filho da civilização” que “nem por zombaria” pretendia imitar o discurso de Rousseau “em favor do estado selvagem, verdadeiro brinco de uma imaginação caprichosa” (Magalhães, 1865, p. 192). A humanidade idealizada por Gonçalves de Magalhães, bem como pelos seus colegas de redação, está destinada aos grandes feitos, ao progresso, à dominação da natureza:

...missão augusta
É sem dúvida a sua, e o seu destino
Não é o d'alimária!... A Natureza
Obedece ao seu mando como s'ele,
Entre Deus e a terra colocado,
Órgão fosse das leis da Providência. (Magalhães, 1836b, p. 44)

Ou ainda:

A Natureza o homem bruto cria;
O mundo o aperfeiçoa
Com dores e trabalho.
Como as pedras se brunem com o atrito
No revolver das ondas,
Ou como no crisol, à chama exposta,
Se purifica a prata,
Destarte, entregue à dor, doma-se o homem. (Magalhães, 1836b, p. 110-111)

A civilização, pois, não faz degenerar o homem primitivo – mesmo Gonçalves Dias, o cantor do *Timbiras*, concordaria com essa ideia: “[os indígenas] não degeneraram ao contato da civilização, porque esta não pode envilecer” (Dias, 1849, p. 28) –, mas doma-o, refina as suas qualidades, eleva a sua espiritualidade e a sua sensibilidade para as artes, as letras, a música. É isso o que sugere um outro redator da *Nitheroy*, Araújo Porto Alegre (1836, p. 175):

No estado selvagem e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos, e a orquestra como um tumulto d'armas. Mas logo que um pequeno grau de civilização se introduza, ela muda de caráter, e isto se observa nos selvagens do Brasil.

Fica claro, dessa forma, que a *Nitheroy* não privilegia a representação idealizada dos índios brasileiros como nobres guerreiros (pretere-a em favor de retratos naturais ou de costumes, não necessariamente indígenas), nem enaltece ingenuamente o primitivismo do “homem selvagem”. Seus redatores são arautos da civilização, da religião e do progresso,⁵ cujo interesse pela cultura indígena se limita aos campos da história e da arqueologia. Pobre e confuso, portanto, é o indianismo desses jovens, que nos apresenta o índio brasileiro como músico e poeta (porque nascidos no Brasil), amigo da liberdade e da independência, mas ao mesmo tempo como bruto, desarmônico, pagão, inferior em tudo ao seu sucedâneo civilizado.

4 *Jornal dos Debates* (1837-1838) e outras folhas literárias (1837-1843)⁶

Legítimo herdeiro da revista *Nitheroy* após o regresso da legação brasileira em Paris foi o *Jornal dos Debates Politicos e Litterarios*, folha organizada pelos mesmos Sales Torres Homem, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e, adido tardio ao grupo, João Manuel Pereira da Silva. A folha, de tiragem bissemanal, durou de 1837 a 1838, e encerra um altíssimo valor para a formação de nosso movimento romântico, pois deu continuidade às propostas divulgadas pela *Revista Brasiliense* (muitos dos seus artigos, na verdade, foram republicados pelo *Jornal dos Debates*), aprofundou discussões apenas anteriormente aventadas pelo grupo, e alcançou uma circulação muito mais significativa no país do que a sua predecessora parisiense, sendo efetivamente lida pelos homens de letras e discutida nos periódicos contemporâneos.

Chama a atenção, portanto, dada a importância do *Jornal dos Debates* no contexto de implementação das ideias românticas no Brasil, que ele não contenha, em mais de 80 números distribuídos por dois anos, um só artigo que tangencie a temática indianista, mesmo quando os seus colaboradores tratam de literatura, de história, ou publicam versos de lavra própria. Gonçalves de Magalhães (1837, p. 121), nos “Estudos sobre a história literária do Brasil” publicados pelo jornal, limita-se a pintar os indígenas brasileiros como meros discípulos de jesuítas, “cuja sorte eles melhoravam, cuja inteligência eles desenvolviam”, pouco a pouco civilizando-se. Das aproximadamente 15 composições literárias publicadas pelo *Jornal dos Debates* em prosa ou verso, nenhuma trata de índios, ainda que muitas tenham caráter profundamente “romântico”. Esse mesmo fenômeno ocorre em outras folhas contemporâneas dedicadas à literatura, e com a qual também contribuíram os escritores do tempo, como o *Gabinete de Leitura* (1837-1838) ou *O Chronista* (1836-1838, primeiro jornal do Brasil a conter uma seção literária).

⁵ Para uma leitura do caráter profundamente civilizacional e espiritualista da revista *Nitheroy*, Cf. Esteves, 2024, p. 115-139.

⁶ Esclarecimento necessário: não me debruço sobre a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, fundada em 1839, porque investigo a representação idealizada do índio em obras literárias, e, muito embora os colaboradores do IHGB tenham se dedicado desde a sua fundação ao estudo de povos indígenas, fizeram-no sempre do ponto de vista histórico e etnográfico, abordagem que não convém ao escopo deste artigo.

Como explicar essa estranha ausência, quando nos acostumamos a julgar o indianismo elemento básico e imprescindível da sensibilidade pós-*Revista Brasileira*? Terá sido o indianismo, talvez, para o grupo por trás desses primeiros jornais e revistas literários, preocupado com questões de natureza bastante diversa (formação de institutos de ensino e pesquisa, modernização do sistema político etc.), um objeto poético de segunda ordem, subordinado ao americanismo paisagístico e às exigências representativas de certos motivos históricos? É conjectura que não pode passar desconsiderada.

Em 1839, finalmente, vêm à lume dois episódios da *Confederação dos Tamoios* na *Revista Nacional e Estrangeira*, folha administrada por três membros do Instituto Histórico e Geográfico (entre eles, João Manuel Pereira da Silva, ex-*Nitheroy* e ex-*Jornal dos Debates*), mas o poema não provoca a menor repercussão jornalística – situação muito diferente, por exemplo, da vivida à mesma época pelos implementadores do teatro romântico no Rio de Janeiro.⁷ Por quê? Talvez fossem poucos os leitores de poesia interessados nesse tema, talvez poucos os assinantes da *Revista Nacional e Estrangeira*, talvez poucos os críticos (bastava um!) entusiasmados pelo estilo de Magalhães nesses excertos, que tanto lembram os quadros etnográficos da *Voyage Pittoresque* de Debret... São todas suposições. Fato é que a *Confederação* foi o único texto de fundo indianista publicada pela revista (que conta, no total, com mais de 1500 páginas, e recebeu, ao longo dos seus dois anos de atividade, contribuições de dezenas de autores), o que não deixa de causar alguma estupefação. Nenhum artigo mais, nenhuma quadra sequer.

Entre 1839 e 1840, publicou-se também no Rio de Janeiro o *Correio das Modas*, folha literária de um certo romantismo *standard*, feito para circular nos salões do mundo elegante e preencher a lacuna entre uma valsa de Strauss e uma gravura de vestido. Não obstante essas pretensões mundanas, o *Correio* veiculou produções de autores importantes como Martins Pena (publicou *Minhas aventuras numa viagem nos ônibus*, *A sorte grande*, *O poder da música* e outros contos), Firmino Rodrigues (antigo filomático, como vimos; publicou *O desengano*), Gonçalves de Magalhães (publicou ali três poemas galantes intitulados *O desengano*, *A ciência do mundo* e *A mudança*), e outros menores como Maciel da Costa, Nascimento Silva e Castro Menezes. No total, compõe-se o *Correio* de quase 80 números, mas em nenhum deles há um poema de sabor indianista, nem um conto, nem um artigo, nada.⁸

É inexistente, portanto, a idealização indígena no *Correio* – o que causa estranhamento, sem dúvida, em uma folha que se dedicava justamente às modas do tempo, inclusive literárias. Mais uma vez, como explicar esse estranho fenômeno? Não estava o indianismo ainda, entre 1839 e 1840, “na moda”? É difícil crer que sim. Além da ausência desse assunto em contos e poemas publicados nas revistas literárias do tempo, não há nenhuma tentativa de evocá-lo no teatro, e isso justo quando os palcos brasileiros vinham tentando nacionalizar-se e convinha experimentar novos temas.

Em fins de 1840, um golpe contra o indianismo incipiente: Gonçalves de Magalhães, seu principal (senão único) representante até então, é nomeado secretário do governo de Luís Alves de Lima, recém-eleito presidente do Maranhão, e parte com ele para a província rebelde, suspendendo a carreira de escritor. Essa viagem foi, com toda a probabilidade, um empecilho para o desenvolvimento da corrente indianista. Até 1843, ela contará apenas com

⁷ A respeito dessa ardorosa resistência contra o teatro romântico na altura da década de 1830, Cf. Esteves, 2023.

⁸ Há um artigo, “O índio Guido Pocrane”, que trata superficialmente da viagem real que fez este índio do Rio Doce ao Rio de Janeiro em 1840, mas em tom jocoso e informativo, não literário (Cf. O índio, 1840, p. 10).

algumas poucas e esporádicas contribuições em jornais não especializados em literatura. Em 1840, no *Diário do Rio de Janeiro*, Joaquim José Teixeira (1840, p. 1) publica uma ode à coroação de Pedro II em que se leem versos como “As filhas de Niterói risonhas dançam. / De capelas de flores adornadas, / Alegres hinos cantam. / Tupá! Tupá! Meus rogos escutaste” etc. Um ano mais tarde, em 1841, Firmino Rodrigues publica n’*O Brasil* a célebre nênia de que já falamos, e que José de Alencar (1856, p. 32) considerará mais tarde o “verdadeiro tipo da poesia nacional”. E basta. Se não me engano, são apenas esses os espécimens do magro indianismo cultivado nas folhas periódicas entre 1840 e 1843.

Mas há ainda que se considerar, antes de passarmos adiante, a publicação, no segundo volume dos *Cânticos Líricos* (1842), de treze estrofes extraídas dos *Três dias de um noivado*, poema-romance que Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa vinha preparando, e cuja publicação completa se daria pouco a pouco entre 1843 e 1844. Segundo José Veríssimo (1916, p. 225), Teixeira e Sousa foi “o primeiro a fazer do nosso selvagem tema de uma ficção em verso e a tomar índios para suas personagens principais”. Engana-se, todavia, pois a precedência cronológica cabe, conforme já se viu, a Gonçalves de Magalhães. Aliás, segundo o relato de Joaquim Norberto de Sousa Silva (2005, p. 184), a *Confederação dos Tamoios* exerceu influência decisiva sobre o autor dos *Cânticos Líricos*: “jamais Teixeira e Sousa empreenderia a confecção do seu poema *Três dias de um noivado* se não tivesse ouvido a leitura da *Confederação dos Tamoios*”. Fosse ou não assim, fato é que as treze estrofes publicadas em 1842 dão mostras de uma cultura indígena ocidentalizada, já perfeitamente cristã – toda a concepção do poema, aliás, nas palavras do próprio poeta, foi presidida pela religião e pela dor (Cf. Sousa, 1844, p. xviii) –, muito diferente da que se verá mais tarde com os *Timbiras* de Gonçalves Dias, ou mesmo na *Confederação* de Magalhães: “A mãe de Corimbaba abre apressada / Oratório devoto, expõe ao culto / Do divino Jesus morrente imagem, / E da virgem bendita. Eles prostrados, / Ergue a velha [...] / Eucarístico hino” (Sousa, 1842, p. 91-92). O protagonista de Teixeira e Sousa não é, pois, nenhum herói de epopeia; é o indígena mesmo do século XIX, a caminho de civilizar-se, filho de pai português, educado à europeia (prefere manejar a espingarda em vez do arco e flecha), e que se distingue dos demais habitantes das zonas rurais apenas pelo exotismo do nome – Corimbaba, esposo de Miry’ba (Bárbara é seu nome cristão). A influência maior, aqui, parece ser não a do indianismo “heroico” que ainda mal se insinuava no Brasil, mas a do indianismo sorumbático e *rêveur* do “bardo sicambro” (Sousa, 1844, p. 24), quer dizer, de François-René de Chateaubriand, e que se nota por vários elementos da narrativa: pela escolha das personagens (índios cristianizados, filhos de pais europeus; um velho anacoreta na solidão da floresta), pela ambientação melancólica das selvas e grutas, pelo elogio da incivilização (diverge, nesse ponto, do círculo da *Nitheroi*⁹), pelo desfecho ao mesmo tempo trágico e piedoso da trama, pela função moralizante e cristianizadora da narrativa (todas as personagens são probas; não há nenhum embate entre bem e mal) etc.

Tendo em vista todos esses aspectos do longo poema de Teixeira e Sousa, podemos dizer que ele não é tanto uma composição “indianista” (se indianismo é aquilo que nos acostumamos a associar, talvez de maneira indevida, aos nomes de Alencar e Gonçalves Dias), mas,

⁹ Teixeira e Sousa (1844, p. 15) argumenta que os indígenas de seu poema-romance “não libavam / O licor empestado das cidades, / Que pouco a pouco filtra-se insensível / Nos jovens corações”. A esse respeito, veja-se o longo discurso do eremita no canto IV dos *Três dias de um noivado*.

nas palavras de Antonio Candido (2000b, p. 32), uma composição “semi-indianista”, de maneira que, ainda em 1842, faltava à corrente quem lhe desse um pleno impulso, decidido e vigoroso.

5 A *Minerva Brasiliense* (1843-1845)

Em 1843, após alguns anos de marasmo quase absoluto (Joaquim Norberto, nas *Modulações Poéticas* que publicou em 1841, limitou-se a tratar dos indígenas brasileiros apenas na parcela informativa e historiográfica do livro, não os tematizando em seus poemas), Sales Torres Homem e Santiago Nunes Ribeiro fundam um periódico “essencialmente literário” (Ephemeros, 1844, p. 3), a *Minerva Brasiliense*. Em relação ao que se vinha praticando, esta é a época de nossa primeira, mas ainda tímida floração indianista – dez anos depois da crítica nacionalizante que Rocha publicou na *Revista da Sociedade Philomathica*!...

É por meio dessa revista que “os admiradores de Magalhães vão impor-se fortemente” (Lopes, 1978, p. 32) na vida cultural e divulgar algumas de suas principais criações. Mas e o indianismo? Se é grande e importante a lavra literária da *Minerva*, dezenas e dezenas de versos, traduções e dramas de diversos autores, a sua parcela de contribuição indianista é, em termos proporcionais, reduzidíssima. O poema *Três dias de um noivado*, publicado pela *Minerva*, é obra (já vimos) “semi-indianista”, mais nacional pelas paisagens do que pela trama; o mesmo se pode dizer do “Canto Genetlíaco” e das “Brasilianas” publicadas por Araújo Porto Alegre entre 1844 e 1845, que se limitam a citar índios como vestígios arqueológicos ou meras metonímias – “Do mundo do Tamoio aqui outrora, / Só de vasos fragmentos testemunham; / Rude esboço da indústria primitiva” (Porto Alegre, 1844, p. 302) –. Ou seja, quando escrevem sobre o Brasil, a preferência dos poetas ainda recai nos temas histórico-heróicos, no retrato dos hábitos rurais ou nas maravilhas de fauna e flora do paisagismo americano¹⁰ – veja-se, por exemplo, a balada “O caçador”, de Porto Alegre, ou os poemas introdutórios do *Ramalhete de flores oferecido às jovens fluminenses* (1844), coleção entusiasticamente divulgada pela revista.

Agora, francamente indianista é a balada “O filho do prisioneiro”, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1844b, p. 370-371), sobre a origem de Filipe Camarão; e algo indianista é também o romance “O pedestre”, primeira parte do poema “O Ipiranga”, de Miguel Maria Lisboa (1844, p. 590-592), muito embora não seja nada lisonjeiro o retrato de seu personagem indígena: “nariz chato”, “boca dentuça”, “indócil cabelo” e aspecto que denuncia “parco intelecto”. Mas são casos isolados, únicas exceções em quase mil páginas de revista.

Foi pobre a *Minerva*, portanto, em exemplos indianistas. Mas não na formulação de uma doutrina indianista. É através dessa folha que, pela primeira vez, um membro do círculo de Magalhães expressa com clareza que o Brasil possuiu um “povo heroico que merece de ser cantado”, cuja coragem “fora pelos europeus admirada”, cujos “cânticos de guerra aos sons de suas *muremurés* atroaram os ares”, e cujos hábitos guerreiros convêm tanto à fantasia quanto

¹⁰ É o mesmo espírito que começava a animar escritores alheios ao círculo imediato do IHGB, como Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, autor do poema regionalista *O Tocador de Lote* (1842), do conto *Dois dias de viagem na província de Minas* (1844), e coeditor do *Ostensor Brasileiro* (1845), jornal literário em que foram publicados alguns de nossos primeiros romances histórico-heróicos (mas não indianistas): *Jerônimo Barbalho Bezerra*, *A Guerra dos Emboabas*, *A Cruz de Pedra*. Colaboraram nesse periódico figuras como Teixeira e Sousa, Araújo Porto Alegre, Manuel de Macedo e outros.

aqueles do medievo europeu. Esse artigo, “Considerações gerais sobre a literatura brasileira” (Sousa Silva, 1844a, p. 415-417), da autoria do mesmo Joaquim Norberto da balada “O filho do prisioneiro”, é um chamado à estetização romanesca das tribos indígenas – o primeiro, na verdade, de que tenho notícia. Há aqui, portanto, ainda que parco de exemplos, um certo progresso de consciência, uma certa floração do indianismo que não pode ser ignorada.

Dois anos depois desse artigo programático, Gonçalves Dias estrearia com os *Primeiros Cantos* (1847), sedimentando o indianismo como elemento fundamental da estética romântica brasileira. Mas não imediatamente. Os jornais fluminenses demoraram 8 meses para reconhecer alguma novidade em seu livro, e apenas depois que Alexandre Herculano já o havia feito em uma famosa crítica publicada em 9 de dezembro de 1847.¹¹ Não teriam nossos críticos, a princípio, notado nada excepcional na toada indianista das “Poesias Americanas”? Talvez porque, como notou Wilson Martins (1978, p. 384-385), Gonçalves Dias “não é um poeta indianista”, mas “um poeta lírico que escreveu, ocasionalmente e no contexto de sua inspiração romântica, alguns poemas indianistas”. Pode ser. Fato é que, depois dele, nossa produção indianista avolumou-se, sinal inequívoco de que a corrente, impulsionada por um talento franco e vigoroso, começava enfim a consolidar-se.

6 Considerações finais

Tendo, como proposto, examinado a debilidade da produção indianista nos primeiros dez anos do jornalismo romântico brasileiro, podemos concluir que a formação dessa corrente estética não se deu de maneira espontânea, mas gradual, e que nossos primeiros românticos não demonstravam por ela, em suas publicações periódicas, o entusiasmo que a crítica posterior lhes atribuiu, de modo que são equivocadas as leituras que sugerem a sua presença desde os primeiros momentos da escola romântica. Vimos que, desde 1833, começou-se a esboçar uma tendência literária que privilegiava o americanismo paisagístico (e, depois, histórico-heróico) sobre o americanismo propriamente etnográfico. Em 1834, Gonçalves de Magalhães publica alguns versos da *Confederação dos Tamoios* acompanhados de um programa indianista, mas sem repercussão conhecida. Em 1836, a revista *Nitheroy* volta a privilegiar, como tema literário, a paisagem (inspiradora) sobre o indígena (incivilizado), argumentando que a faculdade imaginativa do homem reage a estímulos ambientais, e que o cenário brasileiro, em especial, poderia despertar uma nova poesia. No contexto desse argumento, a menção ao talento de caetés e tupinambás serve apenas de confirmação à hipótese de que a natureza brasileira pode servir à inspiração poética. Vimos que, entre 1837 e 1843, as principais folhas literárias do Rio de Janeiro pouco ou nada fizeram para o progresso da tendência indianista, muito embora continuassem a estimular o emprego da cor local através da pintura de cenários americanos e hábitos populares. Entre 1843 e 1845, finalmente, a *Minerva Brasiliense* encabeça uma pequena floração indianista (ao lado das mais proeminentes manifestações do americanismo paisagístico e histórico-heróico) e argumenta, de maneira inédita, com um artigo de Joaquim Norberto, que nosso “povo heroico”, indígena, merece ser objeto de composições literárias tanto quanto os povos medievais da Europa. Este é, me parece, um momento

¹¹ Para uma leitura circunstanciada da chegada e recepção de Gonçalves Dias no Rio de Janeiro, Cf. Esteves, 2024, p. 392-412.

relevante no desenvolvimento da idealização indígena na literatura romântica. Os *Primeiros Cantos*, publicados dois anos depois, atualizam e ajudam a consolidar definitivamente essa proposta no panorama da época.

Referências

ALENCAR, José de [lg.]. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856.

AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BOUCHER, Philippe; GAVET, Daniel. Jakaré-Uassu, ou Os Tupinambás. *Revista da Sociedade Philomathica*. Número 3. São Paulo, ago. 1833, p. 92-98.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Primeiro volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Segundo volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000b.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968a.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora distribuidora de livros escolares Ltda., 1968b.

DIAS, Antônio Gonçalves. Historia Patria. Reflexões sobre os Annaes Historicos do Maranhão por Bernardo Pereira de Berredo [primeiro artigo]. *Guanabara*. Tomo I. Número 1. Rio de Janeiro, 1849, p. 25-30.

EPHEMEROS. Diário do Rio de Janeiro. Ano XXIII. Número 6700. Rio de Janeiro, 26 ago. 1844, p. 3.

ESTEVES, Gabriel. A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836). *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, volume 32, número 2, 2023, p. 11-27. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.32.2.11-27>.

ESTEVES, Gabriel. *O romantismo moderado no Brasil (1827–1856)*. 2024. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis. 2024.

ESTEVES, Gabriel. Uma leitura moderada da Revista da Sociedade Philomathica. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, volume 31, número 3, 2022, p. 255-273. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.31.3.255-273>.

FERRETTI, Danilo José Zioni. A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão. *História da historiografia*. Ouro Preto, volume 8, número 17, 2015, p. 171-191. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.voi17.831>.

JAKARÉ-UASSU. *Revista da Sociedade Philomathica*. Número 3. São Paulo, ago. 1833, p. 92-98.

- LISBOA, Miguel Maria. O Ypiranga. *Minerva Brasiliense*. Número 19. Volume II. Rio de Janeiro, 1 ago. 1844, p. 590-596.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Cópia. *Correio Official*. Tomo III. Número 51. Rio de Janeiro, 30 ago. 1834, p. 202.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836a, p. 132-159.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Litteratura brasileira – Estudos sobre a historia litteraria do Brasil. *Jornal dos Debates*. Número 30. Rio de Janeiro, 16 set. 1837, p. 121-122.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Opúsculos Históricos e Literários*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836b.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume II. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- O INDIO GUIDO POCRANE. *Correio das Modas*. Volume II. Número 2. Rio de Janeiro, 5 jul. 1840, p. 10.
- PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Estudos sobre a litteratura. *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Número 2. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 214-243.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Brasiliana dedicada ao Illm. Sr. Ignacio Dias Paes Leme. *Minerva Brasiliense*. Número 10. Volume I. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844, p. 301-305.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Número 1. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836, p. 160-183.
- ROCHA, Justiniano José da. Ensaio critico sobre a Collecção de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães. *Revista da Sociedade Philomathica*. Número 2. São Paulo, jul. 1833, p. 47-57.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Cânticos Líricos*. Volume II. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1842.
- SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Os três dias de um noivado*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Paula Brito, 1844.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. *Crítica reunida: 1850–1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Litteratura brasileira [segunda parte]. *Revista Popular*. Ano 4. Décimo sexto tomo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862, p. 344-351.
- SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Considerações geraes sobre a litteratura brasileira. *Minerva Brasiliense*. Número 14. Volume II. Rio de Janeiro, 15 mai. 1844a, p. 415-417.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. O filho do prisioneiro – ballata. *Minerva Brasiliense*. Número 12. Volume I. Rio de Janeiro, 15 abr. 1844b, p. 370-371.

TEIXEIRA, Joaquim José. À S. M. O Imperador, por haver empunhado o sceptro – Ode. *Diário do Rio de Janeiro*. Ano XIX. Número 256. Rio de Janeiro, 15 nov. 1840, p. 1.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. Paris: Aillaud, 1916.

Tocar o(s) corpo(s) da poética de Laura Erber

Touching the Body(ies) of Laura Erber's Poetry

Danielle Freitas Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
daniufmg63@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-4952-4591>

Resumo: Este artigo analisa o livro de poemas *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008), da escritora e artista carioca Laura Erber, dando atenção especial à importância do corpo, às relações estabelecidas entre o corpo e o mundo e entre o corpo e o tempo. Para pensar o corpo, nesse livro, se estabelece uma analogia com *Os trabalhos e os dias*, do poeta grego Hesíodo. Além disso, o estudo proposto irá mobilizar o que escreveu Georges Bataille sobre o erotismo e as noções de *princípio de prazer* e *princípio de realidade*, de Sigmund Freud, bem como o conceito de *princípio de desempenho*, formulado por Herbert Marcuse a partir dos princípios anteriores de Freud. Por fim, retomam-se as considerações de Jean Luc-Nancy sobre o corpo, apresentadas principalmente em *Corpus* (2000), para o exame da presença do corpo na poesia de Laura Erber.

Palavras-chave: Laura Erber; poesia brasileira contemporânea; corpo; erotismo.

Abstract: This article analyzes the book of poems *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008), by the writer and artist from Rio de Janeiro, Laura Erber, paying special attention to the importance of the body, the relationships established between the body and the world and between the body and time. In order to think about the body in *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, we establish an analogy with the book *Works and Days*, by the Greek poet Hesiod. Furthermore, the proposed study will mobilize what Georges Bataille wrote about eroticism and Sigmund Freud's notions of the *pleasure principle* and the *reality principle*, as well as the concept of the *performance principle*, formulated by Herbert Marcuse based on Freud's previous principles.



Finally, let us return to Jean Luc-Nancy's considerations on the body, mainly in *Corpus* (2000), to examine the presence of the body in Laura Erber's poetry.

Keywords: Laura Erber; contemporary brazilian poetry; body; eroticism.

1 Introdução

Propomo-nos realizar a leitura de *Os corpos e os dias/Bodies and days*, da poeta e artista carioca Laura Erber. Esse livro foi publicado no Brasil, em 2008, pela Editora de Cultura. Antes, porém, já havia sido lançado na Alemanha como resultado de uma residência artística de Erber na Akademie Schloss Solitude. Nele, os corpos são vistos (já que essa é uma poesia imagética, traço marcante do trabalho de Laura Erber, como veremos) a partir da potência de seus encontros ("alguém nos fala da intensidade de um encontro") (Erber, 2008a, p. 70) com outros corpos, com o tempo e, por conseguinte, frisa-se a finitude que os atravessa – e "nada [é] tão silencioso como o tempo no interior do corpo" (Brandão, 2006, p. 611) –, bem como são vistos a partir de seus desencontros ("as cenas amorosas estão estragadas") (Erber, 2008a, p. 44).

Jean-Luc Nancy entende a escrita como roçar de corpos, um circular corpo a corpo, no qual, no entanto, permanece o estranhamento dos corpos: "e é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contato (permanecendo no contacto estranho ao contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos)" (Nancy, 2000, p. 19, grifos do original). Escrever, nesse sentido, é um ato erótico (o que a obra da poeta brasileira parece confirmar). Um erotismo que o filósofo francês compara aos dos corpos dos amantes, que longe da unicidade "tocam-se e renovam infinitamente o seu espaçamento, apartando-se um do outro, endereçando-se um ao outro" (Nancy, 2000, p. 20), num jogo permanente de busca e aferição, proximidade e distância. Nancy aponta que na ontologia do corpo – na *excrição* do ser – por paradoxal que pareça, não há destinação, somente destinatários, "eu, tu, nós, os corpos, em suma" (Nancy, 2000, p. 20). Nesse tocar, o sentido ex-prime-se, lançado ao exterior que não é fechamento, mas espaçamento e abertura, como aponta Hugo Monteiro ao analisar a escrita de Nancy; uma escrita que, para o pesquisador português, se entrega "ao movimento exteriorizador marcado pela partícula 'ex-', *ex-crita*; *ex-posição*" (Monteiro, 2013, p. 36). A partícula *ex* manifesta a desconstrução de uma narrativa do corpo "do *corpo próprio* da tradição fenomenológica, aqui reequacionado – e destituído de propriedade e de apropriabilidade" (Monteiro, 2013, p. 36, grifos do original). *Ex* manifesta também o ex-travasar, o ex-cesso, o transbordar da certeza, a incerteza inscrita "no mais íntimo, como exterioridade em intrusão" (Monteiro, 2013, p. 36). A *ex-crita* para Nancy é o fora-de-texto como aduz o filósofo francês:

A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto mesmo abandonado, deixado no seu limite [...]. Chegou o tempo de escrever e de pensar este corpo no afastamento infinito que o faz nosso, que o faz

vir a nós de longe, de mais longe que todos os nossos pensamentos [...] (Nancy, 2000, pp. 12-13, grifos do original).

Corpo pensado no afastamento infinito e ao mesmo tempo no contato, e esse se dá tanto na escrita entre corpos de textos, corpos literários, como na leitura, quando o leitor partilha com o autor o sensível: “E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lê-me, e eu escrevo-te. *Algures*, o contacto tem lugar” (Nancy, 2000, p. 2000, p. 51, grifo do original). Olhar háptico, semelhante ao modo que Barthes entende a linguagem em seu caráter tátil – ou “os dez mil dedos da linguagem” no dizer de João Cabral de Melo Neto, que retoma, nesse momento, Francis Ponge –, elemento sensível, retórico e erótico, que permite tocar o outro mesmo à distância: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se tivesse palavras em vez de dedos, ou de dedos nas pontas das palavras” (Barthes, 1978, p. 64).

Corpo que recusa fenomenologias, monismos ou dualismos, que produz relações e cria espaçamento, isto equivale a dizer que para Nancy não há mundo como entidade constituída e posicional, apenas no mundo – “campo livre, espaço aberto, lugar da vinda” (Nancy, 2011, p. 95). No mundo ou na escrita desse mundo (que ultrapassa em muito a imitação e a representação), o corpo é o “ser-lançado-aí” (em chave heideggeriana), o lugar de acontecimentos da existência: “um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)” (Nancy, 2000, p. 18). É assim, com Nancy e Barthes, que se ensaia um primeiro movimento para começarmos a ler a poesia de Laura Erber.

2 Atravessar o arame

De imediato, chamamos aqui a atenção para o verbo *lançar*: a poesia de Laura, nesse livro, diz dos corpos no castelo, daqueles corpos que perderam (ou quase) o elo com o mundo e se lançam (*to cast*) ao risco ou quedam (ou apenas lançam um apelo à queda), porque “o castelo é um fundo falso” (Erber, 2008a, p. 29), mas cheio de palavras. Cast-elo, numa decomposição de palavras que separa e analisa termos entre línguas – do português ao inglês, em sobreposição de sentidos possíveis. Corpos lançados ao rio (e há no trabalho de Laura um rio célebre para a tradição literária, o Sena), ao ar, a gases tóxicos, corpos que não puderam suportar estar constantemente expostos ao mundo. São principalmente esses corpos, literários e artísticos, que interessam à Laura, e com os quais a sua prática poética e artística buscará interlocução. Parece-nos que eles provocam (e contagiam) a escritora pela capacidade que possuem de fazer com que as palavras digam o abalo que a escrita tenta captar (“penso [...] nas mortes por água, nas entregas loucas”) (Erber, 2017, p. 18). São escritores e artistas que tocam o limite, que são ágeis sobre o arame, aqueles que interessam a poeta (Alejandra Pizarnik, Alix Cléo Roubaud, Ana Cristina Cesar, Anne Sexton, Ghérasim Luca, Marina Tsvetáieva, Paul Celan, Samuel Beckett, Sylvia Plath, entre outros). Cada qual arriscou alguma coisa da vida e foi o mais longe neste risco. Nancy mais uma vez nos ajuda a esclarecer a questão: “escrever: tocar a extremidade” (Nancy, 2000, p. 11); e o corpo (“escrever toca no corpo, por essência”) (Nancy, 2000, p. 12) sempre está no limite, seu lugar é o da iminência do desaparecimento: “os corpos sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de

uma deslocação. (O que é uma *partida*, mesmo a mais simples, senão esse instante em que tal corpo não está mais *aí*, aqui mesmo onde estava? [...])” (Nancy, 2002, p. 33, grifos do original).

Movimento da água e do corpo, do corpo na água, do poema na água, o “naufrágio lento no país das maravilhas” (Erber, 2002, p. 34). Nos poemas de Laura, o líquido das vozes líquidas é o líquido amniótico do nascimento-morte. Nesse sentido, Nancy escreve: “toda a sua vida, o corpo é também um corpo morto, o corpo de um morto, deste morto que eu sou enquanto vivo. Morto ou vivo, nem morto nem vivo, *sou* a abertura, a sepultura ou a boca, uma na outra” (Nancy, 2000, p. 16, grifo do original). Entretanto, não se desaparece por completo nesse naufrágio que é a escrita e as operações que lhe dão contorno e substância (“e mais um corpo retorna à superfície”) (Erber, 2017, p. 18). A mesma “tensão entre desaparecimento (e/ou abandono) e permanência (flutuação) na superfície” (Chiara, 2011, p. 64) ocorre nos trabalhos em vídeo da autora, como, por exemplo, *O funâmbulo e o escafandrista* (2008), videoinstalação em que é colocado em tensão o suicídio de Ghérasim Luca, com os textos escritos por ele nos anos 1940 e com outros tantos mortos anônimos desse rio que atravessa o coração da França, o centro da Europa continental. Ana Chiara, em texto sobre a trajetória da artista carioca, aponta que há nos trabalhos de Laura movimentos de imersão e emersão, desistência e resistência, ao que acrescentaríamos que são os “olhos teimando em se manter/ abertos” ou ainda um “pequeno músculo estúpido lutando contra o/ tempo” (Erber, 2017, p. 19). É a luta contra a morte o que a poeta põe em tensão nos seus trabalhos.

3 O poema-flor e a poeta-abelha

A relação que Laura mantém com esses corpos literários faz da sua [re]leitura um “campo de batalha, mas uma batalha amorosa, claro”¹. São citações em língua estrangeira ou traduções feitas pela autora, são vozes alheias recortadas por itálicos ou aspas, numa sintaxe prosaica dos versos. Dessas vozes, a de Sylvia Plath é marcante desde o primeiro livro de poesia lançado por Laura Erber, quando ela estabelece diálogo intenso com o livro *Ariel* da poeta norte-americana, diálogo que continuará sensível, de diversos modos, ao longo dos livros seguintes de Erber. Essas vozes convocadas pela poesia de Laura Erber são como pólen alastradas pela poeta-abelha (“a reconstrução da flor e da abelha pode não ter fim”) (Erber, 2008a, p. 24). No entanto, o que surge não é idêntico ao elemento do qual se parte, porque o poema queima os “grãos de luz” e os esvoaça. Essa inserção de vozes alheias no trabalho da poeta carioca deve ser compreendida a partir da questão da herança, termo que para Derrida está entrelaçado a questão dos espectros. Na leitura que faz do pensador francês, Leyla Perrone-Moisés destaca que

o herdeiro é responsável em face do fantasma. Mas a resposta que o herdeiro pode dar é dupla: uma resposta passiva, que consiste em reafirmar o que veio antes dele, ou uma resposta ativa, que consiste em dizer “sim” ao fantasma, sem se comprometer em deixar a herança intacta, mas, pelo contrário, ser capaz de transformá-la e dar-lhe uma nova vida (Perrone-Moisés, 2017, p. 152).

¹ Laura Erber em entrevista a Eduardo Jorge. Fragmentos dessa entrevista são apresentados no ensaio inédito do autor “O eixo e a roda”, texto sobre a instalação *O funâmbulo e o escafandrista*. Agradeço ao Eduardo Jorge por me enviar o seu texto.

Perrone-Moisés (via Derrida) considera que a tradição não deve ser vista como legado passivo, monumento feito do acúmulo do tempo e das forças do passado; mas como resultado de gestos históricos de seleção e de interpretação efetuados sobre os traços dispersos do passado. Deve-se “tirar algo de novo do espectro” para transmiti-lo, *lançá-lo* ao futuro (Perrone-Moisés, 2017). Esse algo de novo faz, muitas vezes, das citações em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* “rastros instáveis” (Erber, 2008a, p. 58), “pegadas cada vez mais largas” (Erber, 2008a, p. 8), pegadas que se dissolvem, uma vez inscritas na neve ou na água. As citações também produzem a dispersão na língua e da língua, uma renúncia ou recusa de um centro enunciativo. Nos poemas de Laura há deslizamentos de posições, algo se apresenta ou é visto pelo sujeito poético, mas pode ocorrer deste ser o objeto da observação, ser visto por um outro (“uma pessoa que nos visse atravessando a neblina do pátio”) (Erber, 2008a, p. 18). Sujeito vicário que ora é sujeito da enunciação ora sujeito do enunciado.

Nessa poesia as coisas podem ser percebidas pela voz poética com distância/afastamento, com uma terceira pessoa bem marcada (“... ela te escreverá”) (Erber, 2002, p. 39), e no mesmo poema passar à proximidade e envolvimento do enunciativo (“sem a gente perceber”) (Erber, 2002, p. 39). Sem figuração fixa de alguma imagem do “eu” no poema, não há interior, mas “uma passagem, uma fresta por onde um sopro de fora”² toma o sujeito. Um enunciativo que “des-encadeia o sentido, ou torna o seu *elo* indefinido, discreta travessia de lugar em lugar, de todos os lugares. Um corpo atravessa todos os lugares tanto quanto é atravessado por si mesmo: é o reverso exacto de um mundo de mónadas fechadas” (Nancy, 2002, pp. 27-28, grifo nosso), para falar de novo com Nancy.

4 A encenação do poema

Voltemos ao castelo, essa mistura de dispersão (to cast) e conjunção (elo). Nele os corpos se movimentam em encenações, em performance teatral. Por isso a existência de um terreno móvel, onde o elenco (*cast* agora como substantivo) assume a sua teatralidade. Corpo e linguagem: teatro (“*no penúltimo ato* o coadjuvante inclina a cabeça/ [rendido? arrependido?]”) (Erber, 2008a, p. 54, grifos nossos). Ressoa aqui, de diferentes maneiras, o espectro de Ana C., para quem, para cuja poesia, a “intimidade era teatro” (Cesar, 2013, p. 120). Nessa teatralidade, a boca talvez seja a personagem principal (“a cena vai ficando escura/ apenas a parte inferior do rosto”) (Erber, 2002, p. 37), ou “vamos supor que sempre nossas bocas se toquem” (Erber, 2008a, p. 28), ou ainda “a sua boca é que é irresistível” (Erber, 2008a, p. 44) e “por dentro da boca/ coincide contigo” (Erber, 2008c, p. 17). Próximo, mas não igual, ao *Théâtre de bouche* (“o teatro da boca/ o princípio de incerteza/ alguém que caminha com alguém até o fim/ da sua história”) (Erber, 2008a, p. 64) de Ghérasim Luca, outra referência poético-performática do livro de Erber.

Para o dramaturgo franco-suíço Valère Novarina o teatro é o lugar apropriado (talvez o mais apropriado) para o pensamento, porque o pensamento apenas faz sentido se for ouvido, pois é feito de ritmo e sonoridade. Nessa perspectiva, o teatro é o lugar onde é possível sentir, ver e ouvir as palavras. Também para John Cage o teatro pode ser definido, numa das muitas caracterizações que arrisca para a arte da dramaturgia, como forma de ver e ouvir. E é exatamente assim,

² Valère Novarina citado por Carlito Azevedo, na “Aula 2” do Portal Literal.

com a injunção que solicita ao outro (ao leitor) a experiência desses dois sentidos, que se inicia o poema de *Os corpos e os dias/ Bodies and days*: “Vem e olha:” “e agora/ ouça” (Erber, 2008a, p. 7).

5 Poética da relação

Na poesia de Laura Erber há sem dúvida uma tentativa de interlocução (um desejo do outro), que é característica, segundo Silviano Santiago, da linguagem poética que “existe em estado de contínua travessia para o outro” (Santiago, 1989, p. 53). A leitura que o crítico faz da poesia de Ana Cristina Cesar é, nesse sentido, peça chave no jogo de referências que procuramos elaborar aqui, parte da trama da armadilha crítica. A busca pelo outro (“vontade de te procurar”) (Erber, 2002, p. 19) e a vontade de saber “onde a coisa pega onde/ arde” (Erber, 2008c, p. 8) é, muitas vezes, um atravessar o labirinto (“há jardins com caminhos que se bifurcam só quando você chega perto”) (Erber, 2008a, p. 70); é uma insondável solidão (“vamos sentar na neve pisada sem olhar um para o outro” (Erber, 2008a, p. 27), ou o “eco do que não poderemos cumprir” (Erber, 2008a, p. 31), uma vez que há um desencontro (“estranho, eles só se encontram/ em estados/ prestes a esfriar”) (Erber, 2008c, pp. 9-10). Isso porque o “o castelo é [só] uma rima interna” (Erber, 2008a, p. 14) e é “só um castelo de cartas/ fraco como um castelo de cartas” (Erber, 2008a, p. 26). Nesse castelo, “as cartas da perda [são] todas/ lançadas de uma vez” (Erber, 2017, p. 49). Os corpos se movem, portanto, na incerteza (“princípio de incerteza”) da preservação ou não do anel de vidro (“este anel de vidro que se partirá/ ou não”) (Erber, 2008a, p. 10).

Há uma bifurcação (no poema) em direção a várias possibilidades. Apesar da insistência da incerteza nas “águas subterrâneas” dos poemas de Laura, o castelo é um “castelo de poros” e o desejo se faz presente, o desejo de inventar o desejo, para falarmos com Ghérasim Luca:

Nos laboratórios em que se prepara o impossível-possível na própria carne da quimera, uma explosão arrepiante dirige a árvore do conhecimento (essa árvore submissa, limitadora, persecutória e ignorante) rumo ao seu desvanecimento irradiante na árvore do desconhecimento absoluto. Seus frutos excitantes convocam a mordida dos nossos desejos, dos nossos desejos de desejar, dos nossos desejos de inventar o desejo e tornar sempre irreconhecíveis o fruto e o dente. Fruto e mordida transfigurados transfigurantes (Luca *apud* Erber, 2008b, p. 41).

O corpo que deseja (“o que podemos pedir senão mais sede?/ e terminar assim: devotos mudos abertos”) (Erber, 2008a, p. 12), que tem sede (desejo ardente), sendo que esta liga a boca, a língua (o tocar), ao erotismo (“de olhos fechados ela toca do/ verbo tocar a sua (dele)/ boca/ coxa”) (Erber, 2008a, p. 35). A palavra “abertos”, nesse contexto, remete-nos imediatamente a Bataille

Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado da existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a pose de si, a pose da individualidade duradoura e afirmada (Bataille, 2013, p. 41).

A presença de Eros aqui é significativa uma vez que se observa a proximidade entre o título do livro de Laura Erber, *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, e título do livro de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, no que parece ser uma operação de reescrita e nova leitura mediada por Alejandra Pizarnik, que nos anos sessenta propôs como título de um de seus livros de poemas: *Os trabalhos e as noites*, cuja carga erótica e disruptiva é perceptível logo de saída. Como é evidente, Laura Erber substitui a palavra “trabalhos” por “corpos” e chama a atenção para o corpo (o corpo erótico) ao longo de seu livro de 2008. Desse modo, o corpo em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* aparece desempenhando outro papel, não mais aquele de instrumento de trabalho como ocorre no livro do poeta grego. Além disso, em Hesíodo há vários interditos para o corpo: “Não mostres, dentro de casa, as partes sujas de esperma,/ não chegue assim junto à lareira. Evita isso” (Hesíodo, 2011, vv. 733-734) e “as vergonhas da terra que se resumem aos ventres” (Hesíodo, 1995, v. 26). Freud apontou como o movimento para a civilização promoveu a dessexualização do organismo em sua utilização social como instrumento de trabalho. Nesse sentido, Herbert Marcuse escreve que, segundo Freud,

a história do homem é a história de sua repressão. [...] A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral das necessidades – é abandonado. As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. [...] Freud descreveu essa mudança como a transformação do *princípio de prazer* em *princípio de realidade* (Marcuse, 1975, pp. 33-34, grifos do original).

Marcuse acrescenta ao pensamento de Freud a ideia de que os vários modos de dominação (do homem e da natureza) engendram várias formas históricas do *princípio de realidade*. Em uma sociedade aquisitiva e antagônica em processo de constante expansão e na qual a dominação é cada vez mais racionalizada, para Marcuse impera o que ele denominou como *princípio de desempenho*. Assim, a presença de Eros desafia o *princípio de desempenho* (que podemos pensar, de forma anacrônica, presente em *Os trabalhos e os dias*) e na poesia de Laura instaura o “princípio de incerteza”, que, assim como o *princípio de prazer*, faz o corpo se movimentar numa senda em que se desvia da repressão (“figos espalhados/ não são frutos proibidos”) (Erber, 2008a, p. 7) e mergulha na noite, território da indeterminação e do deslimite. Em *Os trabalhos e os dias* há um claro fim pedagógico, e surgem, como consequência, conselhos morais, conselhos esses que são recusados por Laura: “os figos não são conselhos” (Erber, 2008a, p. 49). Figos, como corpos, convidam ao toque – ensinam o que a pele e as sensações podem ensinar.

Os corpos erotizados, corpos desejantes, em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, estão muito mais próximos do Não Édipo de Ghérasim Luca. No início dos anos 1940, Luca escreveu um manifesto não edipiano. Embora esse texto não conste atualmente nos arquivos do poeta, Laura Erber não percebe nisso um impedimento para “uma articulação em torno dessa figura que aparece de forma bastante nítida no livro *L’Inventeur de l’amour*, poema conduzido pela proposta não edipiana [também próxima a Rimbaud, como se sabe] de reinvenção do amor [...] através da intensificação erótica do encontro amoroso” (Erber, 2012, p. 37). Mais do que a “transformação dos valores amorosos”, segundo Laura Erber, *L’Inventeur de l’amour* produz “as atividades de destruição do ‘eu’ através do amor erótico” (Erber, 2012, p. 37). Para ela

É claramente à identidade fixa, que bloqueia o movimento da criação de novas formas de vida, que o poema de Luca se opõe. Seu Não-Édipo é uma identidade

física e emotiva que argumenta a favor de um novo homem, no sentido de um novo estado tônico, intensivo e desejante. Todo o poema se desdobra em torno do núcleo central “tudo deve ser reinventado” (Erber, 2012, pp. 37-38).

Laura Erber ressalta que o trabalho criativo de Luca quer alcançar a vida “em suas relações com a linguagem e o pensamento” (Erber, 2012, p. 39), aproximando-se aí da reflexão teórica, “porém nunca tomando o saber como lugar absoluto da verdade” (Erber, 2012, p. 39). Acerca do pensamento teórico (associado sempre ao trabalho poético) de Chérasim Luca, o próprio Luca escreve numa carta de 1947 – em que parece se referir aos seus textos escritos em 1945, *L'Inventeur de l'amour* e *La Mort morte* –, para o historiador e romancista Sarane Alexandrian:

Perdoe minha megalomania aparente, mas te asseguro que esta é a primeira vez que o amor ENCONTRA livremente a Revolução e, se eu me permiti dizer que o amor foi inventado em 1945, não é por desejo de escandalizar. O mundo dilemático, amor único e libertinagem, a psicologia dita normal, a alma e o corpo, o sentido e o coração... e sua reconciliação ABSTRATA cessaram de existir no plano do comportamento não-edipiano. No que se refere à última, não tenho dúvida, a luta mítica entre a liberdade e seu contrário se dá atualmente entre Édipo e Não-Édipo. A inviável vida cotidiana, furiosamente mas exatamente descrita pelos sistemas (marxismo, freudismo, existencialismo, naturalismo...), deve ser loucamente ultrapassada por um pulo formidável, uma espécie de vida na vida, de amor no amor, indescritível, indiscernível e irreduzível à linguagem dos sistemas (Luca *apud* Erber, 2012, pp. 41-42).

Dominique Carlat (1998) afirma que o manifesto não edipiano de Luca foi consultado por Deleuze na Biblioteca Nacional da França. Fato que parece se confirmar no texto “Balanço-programa para máquinas desejantes”,³ que integra o apêndice de *O anti-Édipo* (1972), de Deleuze e Guattari, e só foi incorporado ao livro a partir de sua segunda edição:

Encontramos já em Chérasim Luca e em Dolfi Trost, autores estranhamente desconhecidos, uma concepção antiedipiana do sonho que nos parece belíssima. [...] emergir o desejo no seu caráter não biográfico e não memorial, além ou aquém das suas predeterminações edipianas. É precisamente esta a direção que Trost ou Luca indicam em textos esplêndidos: desprender um inconsciente de revolução, dirigido a um ser, mulher e homem não-edipianos, o ser “livremente mecânico”, “projeção de um grupo humano a ser descoberto”, cujo mistério é o de um funcionamento e não de uma interpretação, “intensidade totalmente laica do desejo” (nunca foi tão bem denunciado o caráter autoritário e devoto da psicanálise) (Deleuze; Guattari, 2011, pp. 519-520).

Da mesma forma, *O anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, influenciados provavelmente por Luca, propõem uma teoria do desejo em que esse não é mais sujeitado à falta de algo, não é mais o complexo de Édipo que surge como a base para o pensamento em torno do desejo. Para os dois autores “Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 13). E é exatamente com o que eles chamam de “máquinas

³ Publicado pela primeira vez na revista *Minuit*, n. 2, jan. 1973, pp. 1-25.

desejantes”, elementos da produção desejante, que os autores franceses iniciam seu extenso estudo sobre o desejo:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito *o* isso. Há tão somente máquinas, em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16, grifo do original).

Como se nota desde o início do livro, os autores entendem o desejo como algo sempre nômade e migrante e por isso não faz sentido, para eles, o desejo ter como objeto pessoas ou coisas fixas, sendo mais coerente ser compreendido como “vibrações e fluxos” e como aquilo que introduz “cortes, capturas” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16). A fusão do desejo com a falta daria ao primeiro “fins, objetivos, intenções coletivas ou pessoais”, mas sendo ele “tomado na ordem real da sua produção”, poder-se-ia alcançá-lo em sua dimensão de “fenômeno molecular desprovido de objetivo e de intenção” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 454):

Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43).

O desejo promove o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais⁴ “essencialmente fragmentários e fragmentados” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16) (“se eu pedisse alguma coisa seria/ uma voz que procedesse por fragmentos”) (Erber, 2008a, p. 70), que, todavia, não são o resto de uma totalidade perdida, não se deve tentar “pacificar os pedaços arredondando suas arestas” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 61). Por isso recusar a falta, uma vez que ela remeteria a uma totalidade negada por Deleuze e Guattari: “Já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 62). Por isso também colocar no lugar do “neurótico deitado no divã” “o passeio do esquizofrênico”, já que os autores franceses pensam a partir de um maquinismo que implica a variação da intensidade dos encontros: “No seu passeio, ao contrário, ele [Jakob Michael Reinhold Lenz] está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 12). Essa proposição de natureza teórica é reafirmada por Deleuze, em 1994, no texto “Desejo e prazer” publicado no *Magazine Littéraire*

⁴ Os objetos parciais são definidos pelos autores como “peças nas máquinas desejantes, remetem a um processo e a relações de produção irredutíveis, e são primeiros em relação ao que se deixa registrar na figura de Édipo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 66).

Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de ser estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, processo. Em vez de ser sentimento, ele é, contrariamente, afecto. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente, “heccidade” (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é, contrariamente, acontecimento. O desejo implica, sobretudo, a constituição de um campo de imanência ou de um “corpo sem órgãos”, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos (Deleuze, 1994, p. 22).

O corpo visto em sua imanência, não o corpo caído do éter (“será que inventamos o céu com o único fim de fazer cair os corpos?”) (Nancy, 2000, p. 8), mas “o corpo petulante”, para usar aqui a expressão de Ana Chiara via Nietzsche, como algo que desafia, é insolente e aberto à vida. Nancy em sua crítica do cristianismo inicia seu importante livro *Corpus* (2000) com a expressão bíblica *Hoc est enim corpus meum* (“Isto é o meu corpo”) para a partir daí pensar “a angústia, o desejo de ver, de tocar e comer o corpo de Deus, de *ser* esse corpo e de *não ser mais do que isso* [...]” (Nancy, 2000, p. 7, grifos do original). O filósofo francês percebe em seu estudo que “subitamente o corpo, o simplesmente corpo, *nunca aí teve lugar, e sobretudo aí quando foi nomeado e convocado*. O corpo para nós é sempre sacrificado: hóstia” (Nancy, 2000, p. 7, grifos do original). Com a palavra “hóstia” Nancy parece aqui se referir muito menos ao disco de pão ázimo, pequeno e fino, que na celebração da Eucaristia o sacerdote consagra e distribui aos fiéis do que ao antigo uso da palavra que se refere à vítima de sacrifício. Ora o que é sacrificado na religião (particularmente no cristianismo analisado por Nancy) senão o corpo? Ele é o objeto impossível e foge-se dele em direção à alma. O corpo, portanto, é o “produto mais tardio, o mais longamente decantado, refinado, desmontado e remontado de nossa velha cultura” (Nancy, 2000, p. 8). Entretanto, para Nancy e também na poesia de Laura

Já não se trata de uma “queda”, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha infinita, o traço da própria escrita escrita, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações (Nancy, 2000, pp. 12-13).

6 Corpos-frutos vincados pela gilete do tempo

Voltemos, uma vez mais, ao livro de Laura Erber, a seus frutos que são os “figos espalhados”, a seus corpos-figos deliciosos (Erber, 2008a, p. 53), mas que também nos lembram as frutas frágeis de Eugênio de Andrade, que remetem à passagem do tempo no poema “Prato de figos”: “Também a poesia é filha/ da necessidade – / esta que me chega um pouco já/ fora do tempo/ deixou de ser a sumarenta alegria/ do sol sobre a boca;/ esta, perdida a fresca/ e nacarada pele adolescente,/ mais parece um desses figos/ secos ao sol de muitos dias/ que num inverno sempre se encontram/ postos num prato/ para comeres junto ao fogo” (Andrade, 2005, pp. 475-476). Os figos e a figueira são os “objetos visíveis” que mostram a perda, a destruição (“uma figueira e essas coisas apodrecendo na sombra”) (Erber, 2008a, p. 7). Figos secos

são os corpos-frutos vincados pela gilete do tempo. É “o provisório da paisagem/ por cima/ a preparação dos anzóis/ por baixo” (Erber, 2002, p. 26). O violento influxo do tempo se dá porque o tempo “não corre para nenhum lado, que corre sempre, corre só porque corre, corre por correr...” (Tsvetáieva, 1932, p. 21).

Ao corpo telúrico não é permitida a entrada na eternidade, corpo frágil fadado à morte. Entretanto, para Bataille: “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido com o sol*” (Bataille, 2013, p. 48, grifos do original). Entre a vida e a morte (*A Retornada*) entre o sono e a vigília (*Insones*) a poesia de Laura Erber coloca a mão (ou a boca?) “no centro nervoso do delírio (aquele vento/ na praça), para que a palavra ativa/ congele a vida, enfim, mas a conviva,/ mesmo ferida de paralisia/ mobilidade fixa, a poesia” (Azevedo, 2006, p. 19). Esses versos de um poema de Carlito Azevedo – para o qual o título do conto “Aquele vento na praça” de Laura Erber parece remeter –, nos ajudam na leitura da experiência plástica e poética da autora. Certo delírio, certa dispersão (“a delícia que se atreve em horas vagas/ quando você não está/ em você”) (Erber, 2002, p. 26) podem ser pensados na poesia de Laura como algo próximo à morte. O tema da morte visto não como exatamente o fim do corpo, mas como uma curiosidade em “saber o que pode um corpo fora de órbita” (Erber, 2008a, p. 29) é um eixo que movimenta essa poesia. Ou ainda é possível entender o delírio como o corpo abandonado, deixado no seu limite, um tênue limite que separa vida e morte. Em *A Retornada* (2017), as “insondáveis transfusões entre/ o sangue que corre e a veia/ que segura” (Erber, 2017, p. 15) lembram-nos a Ana Hatherly de *Fibrilações* (2005), para quem “viver é uma hemorragia calculada” (Hatherly, 2005, p. 65). Além das semelhanças entre elas no que diz respeito a um trabalho que não se limita ao texto verbal e impresso, passando também por práticas plásticas, ambos os livros (*A Retornada* e *Fibrilações*) partem ou tematizam, entre outras coisas, experiências limites (no caso de Ana uma crise cardíaca e de Laura um coma induzido).

Tendo experimentado uma morte antes de morrer (“morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*”) (Erber, 2002, p. 16, grifos do original), esses sujeitos poéticos retornam e lembram desse momento como um simples intervalo, breve como um piscar de olhos. Pode acontecer de esse momento marcar profundamente esses sujeitos (“os corpos esquecem?”) (Erber, 2017, p. 47), que correm o risco de serem tragados por ele. Em alguns poemas de Laura Erber, a morte liga-se ao erotismo, a “pequena morte” para usarmos a expressão de Bataille: “A volúpia está tão próxima da dilapidação ruinosa que chamamos de ‘pequena morte’ o momento de seu paroxismo” (Bataille, 2013, p. 197). Nesse sentido, no poema “A iniciante” parece haver ao mesmo tempo uma sensualidade e um desejo (desejo-lava) perigoso:

este é o vulcão, sua base. a base de respiro. os sons temperados quando passam,
é muito difícil escutar, no silêncio, os outros. há lugares defendidos por vapores.
o vulcão é muito difícil. boca efêmera. boca efusiva. há grãos efervescentes
suspensos no ar. é muito difícil não querer ser tocada pelo calor [...] a fenda negra
de sua boca nos convida. nossos corpos são tão pequenos. é muito difícil esperar
para subir além dos flancos. é difícil ter apenas dois olhos (Erber, 2003, p. 128).

Segundo Lúcia Castello Branco, “parece ter sido Freud o primeiro a abordar o problema de forma científica, quando definiu dois instintos básicos na composição de psique humana:

Eros e Thanatos” (Castello Branco, 1985, p. 59). Bataille define a morte como a base de Eros, vida e morte estariam, assim, na origem da existência do erótico, e seria por meio da busca de continuidade versus o caráter descontínuo dos indivíduos que esses impulsos se materializariam. Nesse sentido, recordemos o poema “Front”: “[...] fazendo planos infalíveis/ para os movimentos do exército/ consumir leite fumo fogo/ pornografia barata/ morrer/ algumas vezes antes/ de morrer/ definitivamente/ *ma non troppo*” (Erber, 2002, p. 16, grifos do original), que parece remeter à con-fusão da morte e do erotismo. Lúcia Catello Branco (via Rollo May) assinala que a interligação entre morte e erotismo mostra-se também por meio dos tabus que se concentram em torno desses dois fenômenos; isto é, em algumas situações da mesma forma como é inoportuno mencionar a morte também o é expressar a sexualidade:

Observamos que as maneiras pelas quais recalcamos a morte e seu simbolismo são surpreendentemente parecidas com o recalque sexual dos vitorianos. A morte é obscena, pornográfica, não se deve mencioná-la; se o sexo era desagradável, a morte é um desagradável engano. Não se fala de morte diante das crianças, não se fala absolutamente no assunto se possível. Revestimo-la de capas grotescamente coloridas, da mesma maneira que as mulheres vitorianas camuflavam o corpo com seus vestidos volumosos (Rollo May *apud* Catello Branco, 1985, p. 60).

Tanto na morte como no erotismo há o corpo e o intervalo, o corpo *in absentia*, por isso a poesia de Laura cria “nomes para o intervalo”. Para Nancy o intervalo entre os corpos

é o seu ter-lugar em imagens. As imagens não são aparências, ainda menos fantasmas ou alucinações. São o modo como os corpos se oferecem entre si, são a vinda ao mundo, ao bordo, à glória do limite e do fulgor. Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pêlos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu (Nancy, 2000, p. 118).

A imagem do corpo está também em um filme mudo, como em *Les Hautes Solitudes* (1974), de Philippe Garrel, citado em *Os corpos e os dias/ Bodies and days*, um filme-retrato no qual os enquadramentos em sua maioria fixos capturam as expressões e os olhares das protagonistas (Jean Seberg, Christa Päffgen conhecida como Nico, Tina Aumont, entre outras) que, em alguns momentos, voltam-se diretamente para a câmera (“a câmera acompanharia o movimento dos seus lábios”) (Erber, 2008a, p. 55). O rosto silencioso de Jean Seberg (que um tempo depois se suicidaria) é mostrado em *Les Hautes Solitudes* como uma tela porosa, cuja superfície quase transparente (“e o seu rosto duro fica de novo transparente”) (Erber, 2008a, p. 33) reflete as imperfeições e a granulosidade da película, acentuando sua materialidade e, portanto, sua finitude (um outro modo de pensar e mostrar a finitude dos corpos). Nancy vê o corpo como

a própria plasticidade da expansão, da extensão segundo a qual *têm lugar* as existências. E a imagem que, deste modo, ele constitui, nada tem a ver com a ideia nem, em geral, com a “apresentação” visível (e/ou inteligível) *de* seja o que for. O corpo não é *imagem-de*. Mas é *vinda em presença*, à semelhança da imagem que vem ao ecrã de televisão, de cinema, vindo de nenhum fundo do ecrã, *sendo* o espaçamento

desse mesmo ecrã, existindo enquanto extensão — expondo, estendendo esta arealidade, não como uma ideia dada à minha visão de sujeito pontual (e ainda menos como mistério), mas *tangente* aos meus próprios olhos (ao meu corpo), como a sua arealidade, eles próprios vindo a esta vinda, espaçados, espaçando, eles próprios um ecrã, e menos “visão” que *video*. (Não “video” = “eu vejo”, mas o *vídeo* como o nome genérico para a *techné*, da vinda à presença. A *techné*: a “técnica”, a “arte”, a “modalização”, a “criação”) (Nancy, 2000, pp. 62-63, grifos do original).

A ausência de diálogos na película de Garrel leva o espectador a concentrar sua atenção na expressividade dos rostos filmados, nos movimentos das bocas (teatro das bocas), que pronunciam palavras impossíveis de serem ouvidas. O cineasta francês coloca em cena a representação do silêncio (“por um instante vozes pairam no ar/ e se afastam num novo intervalo de silêncio”) (Erber, 2008a, p. 74) como dimensão constitutiva da imagem e do próprio cinema nessa sua película experimental. São as “durações do que escapa” (Moreira, 2017, p. 13) que Garrel parece querer filmar. Algo semelhante ocorre na poesia de Laura, se o desaparecimento dos objetos e dos corpos-frutos é inevitável, sua poesia se volta muito mais para o movimento (a imagem, o desejo, o erotismo, o delírio) do que para o desaparecimento em si. O movimento é o contrário da morte, ele dá vida aos corpos.

O movimento também leva de uma obra a outra, pois o trabalho poético e plástico de Laura Erber se dá por meio de vasos comunicantes, ora são imagens que retornam (a árvore das chupetas, o ruflar de asinhas, os groenlandêses bêbados, ou ainda o olho que é vítima da violência nos livros *Esquilos de Pavlov* e *A Retornada*), ora são os mesmos nomes de personagens (Pernille, Draguta) que constroem conexões entre a poesia e a prosa. Ou ainda é a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra, como podemos observar com o fato de versos do poema “Intervalo” (2003) serem retomados em *Os corpos e os dias/ Bodies and days* (2008a) ou o conto “Aquele vento na praça” que talvez funcione como esboço de *Esquilos de Pavlov*, uma vez que os dois textos têm como personagem importante na trama um artista romeno. Essa proximidade ocorre também entre personagens nos trabalhos de Laura Erber, como o artista-personagem da exposição *Musa Sem Cabeça: a Fábula do Contemporâneo* do qual se narra as reflexões sobre a arte contemporânea, o artista-narrador de *Esquilos de Pavlov*, que não sabe bem o que fazer na arte e na vida, não sabe se cabe ou entala e a artista personagem de *Bénédicte vê o mar*, que se vê envolvida em considerações sobre questões de criação. É um permanente movimento e rearranjo que se percebe no trabalho poético/artístico em questão. A experiência que Laura oferece ao leitor lembra-nos as matrioskas ou a alcachofra infinita de Italo Calvino, pois sempre podemos desdobrar seus textos que não param de engendrar novos possíveis.

Nesse castelo de um mundo internacionalista (Blanes, Copenhague, Havana, Honolulu, Mar Del Plata, Reykjavik, Utrecht, Vesterbro) pelo qual o leitor de Laura Erber tem de passar, há uma imediatez, certa urgência (“Vem, é agora”) (Erber, 2017, p. 11) como se desse ato dependesse a própria vida/morte sustentada pela palavra. É o vaivém dos corpos em um movimento que deseja apreender um “presente de múltiplas durações” (Erber) para usarmos a expressão de Marcel Duchamp. Uma temporalidade disjuntiva, porque é mais que escrever o acontecido, e sim muitas vezes escrever o *acontecendo*.

São as relações que o corpo estabelece com os outros corpos, com as coisas (o mundo das coisas) e com o tempo que nos interessaram na poesia de Laura. Os corpos sugerem muitos sentidos no trabalho dessa artista, e em muitos momentos possuem um elo com o mundo que não consegue prendê-los, pois que estão atados à destruição. Entretanto se vai além

desse cenário de “sinais cotidianos/ de destruição” (Erber, 2002, p. 28), porque no poema é possível respirar com/ junto (lembrando o Barthes de *Como viver junto*) (“No poema eu respiro contigo”) (Erber, 2017, p. 11) e, além disso, “ainda há espaço/ para um poema// Ainda o poema é/ um espaço// onde se pode respirar” (Ausländer, 2003, p. 128) como escreve a poeta Rose Ausländer. E mais, no poema mesmo as urtigas “são flagradas realizando uma obra” (Erber, 2017, p. 9). Enguia (de-jardim) escorregadia, o texto de Laura Erber deseja o leitor: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (Barthes, 2010, p. 11, grifos do original), como um dia já escreveu Roland Barthes.

Referências

- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- AUSLÄNDER, Rosa. “Espaço II”. Trad. Irene Aron. In: *Cacto*, São Bernardo do Campo, v. 3, 2003.
- AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- AZEVEDO, Carlito. Aula 2. *Revista do Portal Literal*, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve*. Poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHIARA, Ana. Os corpos petulantes. *Revista Letras*, Curitiba, n. 84, jul./dez. 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ERBER, Laura. *Insones*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- ERBER, Laura. Intervalos. In: *Cacto*, n. 3, 2003.
- ERBER, Laura. *Os corpos e os dias/ Bodies and days*. São Paulo: Editora da Casa, 2008a.
- ERBER, Laura. *NO MAN’S LANGUAGE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*. (dissertação) PUC-Rio, 2008b.
- ERBER, Laura. *Vazados e Molambos*. São Paulo: Editora da Casa, 2008c.
- ERBER, Laura. *Ghérasim Luca* (Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- ERBER, Laura. *A Retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- HATHERLY, Ana. *Fibrações*. Lisboa: Quimera Editores, 2005.

- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos Deuses*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Carvalho Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.
- JORGE, Eduardo. O eixo e a roda. (Texto inédito).
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MONTEIRO, Hugo. Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 45, 2013.
- MOREIRA, Wagner. *Rumor de pétala*. Belo Horizonte: Alma de gato, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. Lo excrito. *Um pensamento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. Espaço contra tempo. Trad. Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. In: *O Peso de um pensamento. A aproximação*. Coimbra: Terra Ocre, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TSVETÁIEVA, Marina. O poeta e o tempo (1932). Trad. Fernando Pinto do Amaral. *Caderno de Leituras, Chão da Feira*, n. 66.

Úrsula e o lobo: um diálogo entre Maria Firmina dos Reis e Hélène Cixous

Úrsula and the Wolf: a Dialogue Between Maria Firmina dos Reis and Hélène Cixous

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
davi_a_pimentel@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: Este artigo se propõe a apresentar um diálogo entre a narrativa *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e o livro *L'amour du loup et autres remords* [O amor do lobo e outras mordidas e remorsos], de Hélène Cixous, a partir da ideia elaborada por Cixous de um *amor do lobo*, um modo de amar não devorador e egoísta, mas altruísta e puro, quando o lobo, por amor, renuncia o seu instinto de devoração e se torna cativo do cordeiro – um amor que exige um sacrifício por parte do lobo, de sua violência natural, para poder alcançar o plano do amor emanado pela presença do cordeiro. Seguindo essa perspectiva cixousiana do *amor do lobo*, analisaremos como se constroem as relações amorosas que envolvem Úrsula, Tancredo e Fernando P., personagens que tangenciam o amor ora para o plano do sagrado ora para o plano da devastação, e que ora são vítimas ora são algozes do amor, do *amor do lobo*.

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis; *Úrsula*; Hélène Cixous; amor do lobo.

Abstract: This article aims to present a dialogue between the story *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, and the book *L'amour du loup et autres remords*, by Hélène Cixous, based on the idea developed by Cixous of a *wolf's love*, a way of loving that is not devouring and selfish, but altruistic and pure, when the wolf, out of love, renounces its instinct of devouring and becomes captive of the lamb – a love that demands a sacrifice on the part of the wolf, of its natural violence, in order to reach the plane of love emanated by the presence of the lamb. Following this Cixousian perspective of the *wolf's love*, we will analyze how the love relationships invol-



ving Úrsula, Tancredo and Fernando P. are constructed, characters who sometimes touch on the sacred plane and sometimes on the devastation plane, and who are sometimes victims and sometimes executioners of love, of the *wolf's love*.

Keywords: Maria Firmina dos Reis; *Úrsula*; Hélène Cixous; wolf's love.

"Oi, vovó! Mas que orelhas grandes você tem!" "É para te ouvir melhor."
"Vovó, mas que olhos grandes você tem!" "É para te ver melhor." "Vovó, mas que mãos grandes você tem." "É para te agarrar melhor!" "Mas, vovó, que terrível boca enorme é essa?" "É para te comer melhor." E com isso o lobo saltou da cama, pulou sobre a pobre Chapeuzinho e a engoliu.

(Grimm; Grimm, 2015, p. 138-139)

1 Abrir outras janelas de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

Preta chique, essa preta é bem linda
Essa preta é muito fina
Essa preta é toda a glória do brau
Preta preta, essa preta é correta
Essa preta é mesmo preta
É democrata social racial
Ela é modal

(Veloso, 2022, p. 171)

Ao refletir sobre o gesto do fazer literário e sobre o ato de leitura que dá continuidade e sobrevivência a esse *gesto* que, por sua vez, *gesta* um texto ficcional, Hélène Cixous, em *L'amour du loup et autres remords*,¹ destaca que: "Um livro não tem uma cabeça e pés. Ele não tem uma porta de entrada. Ele se escreve por todos os lados ao mesmo tempo, entra-se nele por cem janelas" (Cixous, 2003, p. 92).² Embora uma obra literária seja dada à luz por um ser humano, em nada fisicamente se assemelha a ele, uma vez que a anatomia humana, tão bem organizada e definida – com a cabeça a ser gerida sempre que possível pela razão objetiva em detrimento da desrazão subjetiva, que muitos nomeiam de *performance poética*, com seus pés desejosos por caminhos já trilhados, livrando-os de prováveis perigos inesperados ao atravess-

¹ Em tradução livre: *O amor do lobo e outras mordidas e remorsos*. Neste título, Cixous joga com o caráter homônimo das palavras *remords* (primeira pessoa do singular do indicativo do verbo *remordre* que, em português, é traduzido por *morder novamente*) e *remords* (substantivo masculino que, em português, é traduzido por *remorso* ou por *arrependimento*).

² Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. No original: "Un livre n'a pas une tête et des pieds. Il n'a pas une porte d'entrée. Il s'écrit de partout à la fois, on y entre par cent fenêtres".

sarem um campo aberto – não acompanha a diversidade imaginária do corpo de uma obra literária. Segundo Cixous, o corpo de um texto ficcional se aproxima da estrutura do corpo de uma morada,³ na qual as portas de entrada foram abolidas, pois, em literatura, as portas principais, tanto para o escritor quanto para o leitor, não são definíveis, demarcadas e sinalizadas, escreve-se e entra-se na morada literária por muitas janelas, que, em sua complexidade, são modos de entrada e de fuga. E, lembremos, não se pode entrar e sair pela mesma janela, porque a cada instante a estrutura dessa morada tem as suas janelas modificadas.

Seguindo essa perspectiva cixousiana, proponho, enquanto leitor, entrar por outras janelas que não aquelas mais conhecidas da morada de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, refiro-me, sobretudo, às janelas da leitura autobiográfica do romance e da crítica ao período escravocrata brasileiro bastante presente em sua narrativa.⁴ Pontuo que importantes trabalhos de crítica literária já foram publicados e apresentados sobre esses dois temas-janelas da obra de Dos Reis. Por outro lado, claro, tanto a leitura autobiográfica quanto a crítica à escravidão não se encontram esgotadas, mas acredito que seja interessante abrir outras janelas de *Úrsula*, que se mantêm aferrolhadas devido à centralização desses dois temas. Portanto, é preciso descentralizar e desaferrolhar essas outras janelas da narrativa de Maria Firmina dos Reis para que possamos vislumbrar outras perspectivas de sua obra. Mas antes de abri-las, gostaria de revisitar brevemente essas duas janelas mais procuradas: a da autobiografia e a da crítica à escravidão.

³ Diferente da anatomia humana, que de modo algum pode mudar as suas partes de lugar sem que tal mudança interfira na composição psíquica e vivente de sua estrutura, a anatomia de uma morada não segue um padrão previamente disposto de seus cômodos para existir e se tornar habitável. Uma *morada literária* pode, a depender daquele que a cria, ter os seus cômodos distorcidos, ampliados, reduzidos, reorganizados, inventados, fantasiados e sonhados sem nenhum prejuízo à sua estrutura. Na verdade, cada *morada literária* se vale de uma criação artística singular de sua estrutura para existir (ser escrita) e para ser habitável (ser lida).

⁴ Em termos metodológicos, ao propor o diálogo entre a narrativa *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e a concepção da ideia de “amor do lobo” em literatura, dada à luz pela escritora argelina e francesa Hélène Cixous, não se pretende aclimatar as diferenças entre o Brasil escravocrata do século XIX e o movimento filosófico/psicanalítico da França dos séculos XX e XXI. Tanto as concepções do que viria a ser o humano (quem poderia, por exemplo, se enquadrar nessa categoria do humano), quanto as concepções de sociedade, de escolaridade e de cultura (quais os seres humanos que poderiam ingressar *livremente* nessas instituições ditas *livres* e aqueles que não poderiam ingressar por sua cor, religião ou cultura) divergem quando observamos detidamente o Brasil escravocrata do século XIX e a França contemporânea dos séculos XX e XXI. Contudo, há algo que aproxima esse Brasil retrógrado-escravocrata e essa França contemporânea-e-livre: a questão do corpo feminino ainda considerado como um corpo menor, de menor valia, subjugado pelo poder fálico, resquício de um patriarcalismo que atravessou os séculos, os continentes e que ainda se mantém atuante, como o comprova a majoritária presença dos homens, desde muitos séculos atrás até os dias atuais, nas instituições de poder político, legislativo, cultural, social e educacional. É o homem quem fabrica a lei, seja no século XIX ou nos séculos XX e XXI. Nessa perspectiva de devoração masculina, em que o homem devora o corpo mais frágil, o corpo feminino, e, mais ferozmente, o corpo feminino negro, como bem nos apresenta Dos Reis em sua narrativa *Úrsula*, Hélène Cixous passa a pensar como, por sua vez, a potencialidade do amor emanado pelo corpo feminino pode, de certa forma, barrar esse instinto de devoração masculino, ou metaforicamente, como um lobo pode ceder ao seu amor pelo cordeiro, abrindo mão de devorá-lo. É nesse abrir mão da devoração masculino→feminino, como veremos na leitura cerrada da narrativa de *Úrsula*, que o diálogo entre Dos Reis e Cixous se torna possível. E esse diálogo entre duas mulheres escritoras – cada uma com sua singularidade, mas unidas por seu corpo tornado objeto pela lei falocêntrica – possibilita retermos hoje, em nossa contemporaneidade, a narrativa de *Úrsula* sem, claro, reduzi-la à ideia do “amor do lobo”, mas, pelo contrário, a partir do “amor do lobo” podermos vislumbrar outros modos de interpretação da estrutura ficcional da narrativa de Dos Reis, pondo em destaque como, em termos de corpos femininos e da diferença entre esses corpos (sobretudo, o de preta Susana e o da senhorita Úrsula), a sua narrativa ainda se mantém atual e bastante reflexiva.

A escritora maranhense Maria Firmina dos Reis conquistou muitos feitos em uma sociedade brasileira escravocrata e patriarcal do século XIX que, em tudo, deslegitimava a sua existência de mulher negra e pobre. Diferente da maioria da população negra, Dos Reis teve acesso aos estudos básicos, aprendendo a ler e a escrever quando, à época, o direito à escolaridade era vedado aos negros, principalmente à mulher negra; escreveu um livro, *Úrsula*, que abordava as questões abolicionistas num período marcadamente escravagista; e, o seu feito mais notável, conseguiu editar *Úrsula* em 1859, tornando-se a primeira mulher brasileira a ter um romance publicado. Com isso, Dos Reis se fez detentora de um feito duplamente inaugural nas letras brasileiras: sendo a mulher negra, a primeira de todas as brasileiras, a publicar um livro marcadamente abolicionista antes da promulgação da Lei Áurea de 1888, em um momento histórico brasileiro no qual nem o indivíduo mulher e muito menos o indivíduo escravizado tinham uma relevância no cenário político-cultural de nossa sociedade. Há, em seu romance *Úrsula*, uma afirmação verbalizada pelo jovem escravo Túlio de tamanho impacto que ainda hoje, em 2025, em um Brasil ainda muito semelhante ao de 1859,⁵ se revela como um grito de resistência da população brasileira negra: “Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar!” (Reis, 2021, p. 46). Ao corpo negro escravizado – e que hoje, se não escravizado, continua marginalizado – resta a liberdade de poder pensar modos de resistência que nenhuma corrente pode agrilhoar.

Em termos literários, Dos Reis rompe com a visão estereotipada, logo, preconceituosa, que acompanhava até então a representação do indivíduo negro em nossa literatura. Ao dar voz ao personagem negro, a escritora lhe confere uma autonomia e uma individualidade subjetiva antes não presentes na literatura brasileira. Desse modo, é a partir de *Úrsula* que podemos ouvir, em primeira pessoa, toda uma comunidade de indivíduos brasileiros escravizados, denunciando os severos maus-tratos sofridos sem causas justificáveis, a lida de trabalho diário desumana de trinta e seis horas com apenas duas horas de descanso e a constante perda da dignidade humana com o reforço acentuado do separatismo adotado pelo indivíduo branco ao definir o indivíduo negro não como humano, mas como mercadoria, como coisa não-humana: “— Pois bem — prosseguiu Túlio, com voz lagrimosa —, minha desgraçada mãe fez parte *daquilo* que ele [comendador Fernando P.] comprou aos credores, e talvez fosse ela mesma uma das *coisas* que mais o interessava” (Reis, 2021, p. 193-194, grifos do original). Como podemos observar, por meio do contexto escravocrata em que o personagem Túlio está inserido, a crítica ao sistema escravagista brasileiro, representado por Fernando P., e a luta pela conscientização do abolicionismo, pela liberdade do povo negro, atravessam toda a narrativa de *Úrsula*.

Nesse sentido, ao dar voz a Túlio, à preta Susana e ao velho Antero, Maria Firmina dos Reis assinala, como constata Fernanda Miranda (2021, p. 288), em “Uma autora à frente do seu tempo”, o caráter humano da população negra em contraposição à visão bárbara sobre o negro que era propagada pelos agentes escravagistas e aceita por grande parte da população brasileira da época. Com grande ousadia literária, Dos Reis invalida a falsa imagem do negro bestial criada pelo indivíduo escravocrata branco ao inverter, em seu romance, o lugar do

⁵ Faz-se necessário ressaltar que, como bem enfatiza Lília Moritz Schwarcz, em *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a Lei Áurea de 13 de maio de 1888 não previu nenhum plano social, educacional e político de integração das populações recém-libertas. Ou seja, o período denominado de pós-emancipação da população negra brasileira teve data precisa para começar, em 1888, porém continua sem ter uma finalização, um término. De fato, se pensarmos bem, o sistema escravocrata somente no papel restou no passado, uma vez que as vozes dos povos negros continuam a batalhar por um lugar de fala que lhes é de direito em nossa sociedade atual, denunciando toda e qualquer forma de apagamento, inclusive, de sua tradição ancestral e literária.

bárbaro na relação entre o sujeito dominado (negro) e o sujeito dominador (branco): “E esse país [continente africano] de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros [europeus escravizadores] a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade!” (Reis, 2021, p. 135). Essa digressão memorialista pertence à preta Susana, quando a velha africana rememora para o jovem Túlio a sua vida de liberta em seu continente natal. Na sua voz, o bárbaro é o branco que invadiu as suas terras, a sua casa, e a escravizou juntamente com outros negros, dispondo, à sua revelia, de seu corpo e de sua liberdade, negando-lhe a continuidade de sua existência humana: “Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio” (Reis, 2021, p. 138).

Essa subversão do lugar do bárbaro no escravagismo, do ponto de vista da sociedade brasileira, e sobretudo da maranhense, que, de acordo com Régia Agostinho (2021, p. 301), em “Maria Firmina dos Reis: precursora negra da abolição”, registrava um dos maiores contingentes de escravos do país, demonstra o pioneirismo da narrativa de Dos Reis ao confrontar o indivíduo branco com os seus crimes humanitários e ao restituir ao indivíduo negro a sua humanidade roubada-escravizada e a sua memória ancestral. Nessa restituição do componente humano do indivíduo negro, é importante enfatizarmos que, por meio da personagem preta Susana, temos, pela primeira vez em nossa literatura brasileira, a narração da cruel e desumana experiência da travessia atlântica no navio negreiro nove anos antes da publicação do famoso poema “O navio negreiro”, de Castro Alves: “Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água” (Reis, 2021, p. 139-140). Ainda que a visão do continente africano de Dos Reis, como sublinha Conceição Evaristo (2021, p. 279), em “África, a pasárgada de mãe Susana”, seja uma visão idealizada, essa sua visão, digamos, utópica, desfaz a concepção reinante, à época, do continente africano como uma terra sem memória, sem cultura e sem civilização, povoada por seres sem nenhuma inteligência, consequentemente, por seres bárbaros, por isso passíveis de serem escravizados.

Contudo, embora Maria Firmina dos Reis tenha contribuído com a sua obra literária nas lutas antiescravistas brasileiras, o seu apagamento após a sua morte foi contundente, voltando a ser redescoberta somente na década de 1970. No verbete de seu nome na *Enciclopédia Negra: biografias afro-brasileiras*, organizada por Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lília Moritz Schwarcz, consta que seu apagamento se deu tanto pelos temas difíceis com os quais trabalhou em sua obra (a escravidão e a opressão feminina) quanto por ser mulher e negra em uma sociedade patriarcal e racista: “O fim de sua vida, entretanto, marca o processo de silenciamento comum a várias autoras negras” (Gomes; Lauriano; Schwarcz, 2021, p. 409). Por outro lado, podemos observar que a sua redescoberta crítico-literária atual ainda mantém no silenciamento alguns pontos de reflexão sobre a sua obra, assim como alguns temas-janelas que proponho abrir neste artigo. Primeiro, não se questiona que, em *Úrsula*, o casal protagonista seja branco e o tema central da narrativa seja a sua luta por um final feliz e que, por essa razão, o tema do abolicionismo, embora atravessasse toda a narrativa, acabe vindo em segundo plano, como a dar estofo reflexivo à ficção de Dos Reis. Na verdade, em muitos trabalhos críticos, omite-se o protagonismo de Úrsula e de Tancredo em favor do protagonismo de Túlio e de preta Susana, como se a branquitude do casal protagonista maculasse o viés abolicionista de uma escritora negra, a primeira mulher a publicar uma obra no Brasil escravocrata.

Segundo, esse silenciamento literário do casal protagonista retira da obra de Dos Reis importantes e necessárias reflexões sobre o momento da editoração no Brasil de 1859: se houve outras tentativas de publicação de mulheres e de mulheres negras, se o mercado editorial estava aberto ou não a escritoras mulheres, se era permitido às mulheres escreverem sobre todo e qualquer tema e se havia um público leitor para a ficção escrita por mulheres. Pois muito provavelmente ter trazido em primeiro plano um casal protagonista branco tenha viabilizado a publicação de *Úrsula*. Em um Brasil regido pelo escravismo e marcadamente racista, a publicação de um livro abolicionista com um casal protagonista negro dificilmente teria vindo à luz e nem teria tido destaque algum nas críticas literárias dos grandes jornais da época. Por sua vez, Maria Firmina dos Reis age de modo brilhante ao dar ao público a história de um casal protagonista branco sem deixar de trazer à tona o tema do abolicionismo, ainda que em segundo plano, por meio de personagens negros tão bem construídos e não estereotipados, mas humanos, inalienavelmente humanos: “A autora, portanto, constrói a imagem do escravizado em outra perspectiva, visto que o cativo firminiano tem individualidade e é colocado em pé de igualdade com os personagens brancos. Não é vítima da escravidão, passivo diante da sociedade escravocrata” (Agostinho, 2021, p. 305). A obra *Úrsula*, a meu ver, é um sofisticado cavalo de Tróia dado de presente à sociedade escravagista brasileira do século XIX.

Terceiro, os outros temas-janelas silenciados pelos temas da crítica à escravidão e da leitura autobiográfica. A narrativa de *Úrsula* não se limita a esses dois temas, claro, mas antes os pluraliza. É evidente que a obra de Dos Reis se insere em um contexto brasileiro de ordem sócio-política colonialista e escravocrata. Entretanto, o tema firminiano da escravidão não se restringe à crítica ao regime escravista brasileiro, aos seus elementos mais conhecidos, como, por exemplo, a questão da liberdade do corpo negro, a defesa de uma visão não bárbara do negro, a forçosa viagem no navio negreiro e a defesa do abolicionismo. Há outros temas-janelas que ou estão atravessados pelo tema da escravidão ou nele inserido. Cito, a seguir, alguns temas-janelas silenciados pela crítica brasileira da obra *Úrsula*: a) o trato da Igreja Católica, representada pelo Padre F., com o corpo negro, uma vez que é pecado perante Deus o assassinato de um homem branco, mas não o é o de um homem negro; b) a relação viciosa e de favores entre os senhores de terras escravagistas e a Igreja Católica; c) a não presença de entidades africanas, de deuses africanos, mas sim a presença de Deus e de santos católicos em uma narrativa que se volta à memória de uma mãe-África; d) o não poder da mulher branca e negra sobre o seu próprio corpo, sendo um corpo de menor valia em relação ao corpo do homem branco; e) o tema do amor que mobiliza tanto o primeiro plano (o dos protagonistas brancos Úrsula e Tancredo) quanto o segundo plano (o da escravidão) da narrativa de *Úrsula*.

Silenciar o casal de protagonistas brancos e outros temas que não se enquadram de maneira mais imediata no tema da escravidão, de uma crítica à escravidão, não é uma estratégia interessante para a sobrevivência da obra de Maria Firmina dos Reis, para a continuidade das pesquisas em torno de sua obra e para a formação de seus futuros leitores. Acredito que o caminho mais instigante seja apresentar a pluralidade temática de sua obra e como o tema da escravidão ganha, com sua narrativa, contornos diversos e mais complexos. Seguindo esse movimento de abertura de outras janelas da narrativa de *Úrsula*, procurarei abrir, na próxima

seção desse artigo, a janela do tema do amor firminiano, que conjuga, a um só tempo, uma realização romântica e um lado de vil animalidade.⁶

2 Não abra a janela, pois o lobo está à espreita

Um amor assim violento
Quando torna-se mágoa
É o avesso de um sentimento
Oceano sem água

Ondas, desejo de vingança
Nessa desnatureza
Batem forte sem esperança
Contra a tua dureza

(Veloso, 2022, p. 249)

Na construção narrativa de *Úrsula*, como destaquei na seção anterior deste artigo, há dois grandes planos temáticos: um plano principal, representado pelo enlace amoroso da personagem-título Úrsula com Tancredo, um recém-advogado pertencente à aristocracia brasileira. E um plano secundário, que tematiza as mazelas de uma sociedade escravocrata, bem como performa uma consciência abolicionista. Contudo, para que esses dois planos interajam e conquiram para o êxito narrativo firminiano é necessário que haja entre eles um denominador comum, que os mobilize e que os possibilite se intercambiarem para que a composição ficcional de *Úrsula* se mantenha bem estruturada literariamente, e não simplesmente romantizada ou panfletária. Em minha leitura, o elo que une esses dois planos e que, consequentemente, os atravessa é o comendador Fernando P. e os seus amores fracassados – amores em fracasso que tanto atormentam o casal de protagonistas quanto flagelam os seus escravos.⁷ É Fernando P., por exemplo, quem compra a preta Susana quando esta chega da África,

⁶ Na leitura do “amor do lobo” cixousiano em seu diálogo com *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, observa-se que, enquanto narrativa que retrata e se demarca espaço-temporalmente no período escravocrata brasileiro, o instinto masculino-social de devoração em relação aos corpos negros, sobretudo, como veremos, aos corpos femininos negros, é bastante cruel e animalesco. Ou seja, não há nenhuma forma de “amor do lobo” entre os senhores escravocratas e os seus escravos tornados mercadorias, objetos de compra, de troca e de venda. O “amor do lobo”, em *Úrsula*, somente se torna possível entre o tio e a sobrinha brancos, o que não deixa de ser, tomando o “amor do lobo” cixousiano como lente interpretativa, um olhar crítico de Dos Reis para as relações amorosas entre os corpos brancos e negros, como se o amor, ainda que desinvestido de devoração, apenas fosse possível entre corpos de mesma cor, e jamais entre corpos diferentes, de vivências diferentes. Em *Úrsula*, portanto, o “amor do lobo” somente é possível entre senhor e senhora brancos.

⁷ Faz-se necessário destacar que a *ferocidade* de Fernando P. é o resultado do sistema patriarcal e escravocrata no qual ele está inserido. A sua aparência branca animalesca metafórica, que a todo momento devora e quer devorar o corpo negro, subjugando-o aos piores crimes humanitários, é construída pela posição que ocupa no sistema escravista: homem branco, senhor de terras e católico. A religião entra no sistema escravocrata brasileiro como um meio de validar e de purgar os crimes dos senhores de escravos que a sustentam financeiramente, o que faz com que a Igreja feche os olhos para os crimes contra os corpos negros. Ou seja, os amores fracassados de Fernando P., que, por sua vez, alimentam ainda mais a sua *ferocidade*, são atravessados pelo racismo estrutural e pelo desejo de poder fomentados pelo sistema patriarcal, bem como pela vontade de posse do corpo feminino branco desejado, mas jamais possuído.

a mesma personagem africana que, mais tarde, será a mãe adotiva de Túlio e a escrava de Luiza B., mãe de Úrsula e irmã do comendador. Ou seja, Fernando P. é o principal agente do desenvolvimento narrativo de *Úrsula*. Mas a sua vilania, que o transforma em uma fera bestial atormentadora, um ser que se desinveste da pele humana para vestir a pele do lobo, tem uma origem, o amor não concretizado por sua irmã, Luiza B., um amor, digamos, incestuoso:

— Sim, senhor [Tancredo] – tornou-lhe a mãe de Úrsula [Luiza B.] – e um desvelado irmão foi ele [Fernando P.]. Conheceis-lo talvez pela sua reputação de fereza de ânimo; mas esse homem tão implacável como o vedes, era um terno e carinhoso irmão. Amou-me na infância com tanto extremo e carinho que o enobreciam aos olhos de meus pais, que o adoravam, e depois que ambos caíram no sepulcro, ele continuou sua fraternal ternura para comigo. Mais tarde, um amor irresistível levou-me a desposar um homem que meu irmão no seu orgulho julgou inferior a nós pelo nascimento e pela fortuna. Chamava-se Paulo B. (Reis, 2021, p. 121)

Ao casar-se com Paulo B., Luiza B. entrega-se a outro homem que não o seu irmão, o que a faz romper, crê Fernando P., com a ligação amorosa que ambos fomentavam desde a infância. Logo, um ciúme violento o degenera: “Ah! Senhor!”, continuou a infeliz mulher, ‘Esse desgraçado consórcio, que atraiu tão vivamente sobre os dois esposos a cólera de um irmão ofendido, fez toda a desgraça da minha vida’” (Reis, 2021, p. 121). Essa suposta traição de sua irmã o leva a aterrorizar a vida ao seu redor e, não podendo fustigar o corpo de sua irmã para além dos limites financeiros, investe na fustigação do corpo negro de seus escravos, como uma espécie de compensação: “O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência!” (Reis, 2021, p. 140-141). Aqui, o corpo negro e o corpo feminino são vistos como posses do homem branco aristocrata que a todos subjuga por ser branco e dono de terras, dono dos corpos de seus escravos e de suas mulheres – dono de um corpo *afiançado* menor. Com o objetivo de castigar a sua irmã, Fernando P. se aproveita do aviltante manejo com o qual o seu marido predispõe de seu corpo, traindo-a e acumulando dívidas em seu nome, para comprar de seus credores os seus débitos não pagos, largando-a numa quase pobreza em uma fazenda pequena para morar com seu esposo e Úrsula.

Em constante contraposição de poder social e de força com o corpo masculino, o corpo feminino, na obra de Dos Reis, é sucessivamente assujeitado e posto em perigo de violação. Esse tema-janela da opressão do corpo feminino em *Úrsula* é um tema bastante delicado que expõe todo um conjunto de manobras lícitas e ilícitas, tendo como apoio as leis civis e religiosas brasileiras da época, que estabeleciam a esposa como posse do marido, como um objeto doméstico que agiria de acordo com os seus interesses; assim como suavizavam os crimes cometidos pelos homens, casados ou não, contra os corpos femininos – quanto maior fosse o patrimônio e o nível social do homem, maior a sua “liberdade”. Como bem destaca Régia Agostinho (2021, p. 298), além de seu pioneirismo abolicionista em nossa literatura, Dos Reis foi “também uma das primeiras mulheres, na literatura brasileira, a falar contra a opressão feminina”. Um tema-janela que dialoga, por sua vez, com o tema-janela “comendador Fernando P./fracasso amoroso”.

Porém, o comendador Fernando P., a “fera indômita” (Reis, 2021, p. 190), não satisfaz a sua vingança amorosa ao expor a sua irmã à quase pobreza, será preciso chegar ao extremo,

será preciso assassinar o seu rival: “Pense o que for, o coração do amante é repleto de maus sentimentos: seu amor não é generoso” (Barthes, 2003, p. 252). Em uma tarde, Paulo B., ao deixar a fazenda da família para ir à cidade, é morto por seu cunhado, o enamorado de sua esposa, e nunca mais voltará a ver a pequena Úrsula. A morte do marido, que se redimira com a perda da fortuna da esposa, fragilizará tanto Luiza B. que provocará a sua paralisia da cintura para baixo, deixando-a parálitica e cadavérica em cima de uma cama. Com isso, a pequena Úrsula ficará aos cuidados de preta Susana e, até o seu encontro com Tancredo, o seu tio jamais a visitará ou a (re)conhecerá. O rastro de morte das ações do comendador não parará com o assassinio de seu cunhado, haverá outras vítimas, como a mãe de Túlio, morta devido ao excesso de trabalho e aos seus contínuos maus-tratos; a morte por inanição de preta Susana, acusada injustamente por Fernando P. de acobertar a fuga de sua futura amada; e a morte de Túlio, por se negar a ajudá-lo no assassinio de seu futuro rival, aquele para quem a sua amada entregou o seu virginal amor. Outras mortes provocadas pelo comendador, pela natureza extrema de seu amor, serão analisadas a seguir, quando de seu arrebatamento amoroso ao ver na mata a bela fisionomia de sua sobrinha Úrsula, filha de sua irmã.

Na mata, entre a pequena fazenda de Luiza B. e a portentosa fazenda de Fernando P., o lobo se apaixona pelo cordeiro. Sentada em um tronco, tomada de sérias angústias pela recente partida de Tancredo e de Túlio, que foram à cidade a serviço, mas que brevemente retornariam, Úrsula talha o seu nome junto ao de seu amado no corpo secular de uma árvore, como a gravar no corpo da natureza o testemunho de seu amor para o porvir – um amor que almejava o imperecível: “Querer escrever o amor é afrontar o *atoleiro* da linguagem” (Barthes, 2003, p. 161, grifos do original). Era a primeira vez que Úrsula amava: “Amor! Esse sentimento novo – ardente como o sol do seu país, arrebatador como as correntes que se despenham no vale – foi a varinha mágica que transformou-lhe a existência” (Reis, 2021, p. 63). Um amor que lhe cobra ardentemente a sua serenidade, pois o medo de perdê-lo ronda-a onde quer que esteja: “E ela [Úrsula] meditava na breve mudança da sua vida, e sentia o coração palpitar com estranho desassossego” (Reis, 2021, p. 113). Todavia, como esclarece Cixous, em *L’amour du loup et autres remords*, não há amor sem medo: “O medo ama. Do amor provém o poder do medo. [...] O amor estremece por todos os seus membros” (Cixous, 2003, p. 10, grifos do original).⁸ Mas, par a par com esse *amor-medo*, Úrsula verá surgir em sua frente um outro tipo de medo, um medo assassínio, que tomará a forma de um lobo – de seu tio.

O aparecimento do lobo se dá ao anoitecer e tinge, desse modo, com um tom mais acinzentado o desenvolvimento final da narrativa de *Úrsula*, em forte oposição ao tom, digamos, mais solar de seu início, quando Úrsula conhece Tancredo e firma o seu amor. O lobo traz, portanto, além do sangue e da morte, a noite: “O sol, segundo sua marcha inalterável, dardejava na terra seus últimos e enfraquecidos raios, insinuando luminosos resplendores por entre as franças do arvoredado da mata solitária” (Reis, 2021, p. 145). Na narrativa de Dos Reis, a chegada do lobo é anunciada por seguidos tiros de caça e de morte. Atordoada pelo que escuta, pensando estar sozinha na mata, Úrsula sente todo o seu corpo estremecer. Olha, porém não a reconhece como um sinal, uma perdiz que se aproxima de seus pés alvejada pelos tiros. Toma a pequena criatura nos seios e sente escorrer por entre eles e por seu vestido branco um caminho de sangue: “Um rastro de sangue lhe nodoou os vestidos alvíssimos de neve” (Reis, 2021, p. 146). Metaforicamente a sua violação fora consumada. O seu amor vir-

⁸ No original: “La peur aime. De l’amour vient le pouvoir de la peur. [...] L’amour tremble de tous ses membres”.

ginal por Tancredo, expresso simbolicamente por seu vestido, será marcado pela dor e pela morte de ambos, pois o lobo não permitirá que tal enlace amoroso perdure: “o amante não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para o rebaixamento de todo rival” (Barthes, 2003, p. 251). Ao fim de seu encontro, dirá o lobo-Fernando ao cordeiro-Úrsula:

“Rogai ao céu”, acrescentou, “meiga, e inocente donzela, rogai ao céu para que vos possa esquecer; porque se o meu amor prosseguir assim, extremoso, indomável, apaixonado, haveis de ser minha; porque ninguém me desdenha impunemente. Ouvis?”, disse em tom de ameaça, e depois em meia súplica ajuntou: “Oh! Por Deus, não troqueis a ventura pela dor, e quem sabe? Pelo!...” (Reis, 2021, p. 156)

Um gesto até então impensável para um lobo que não permite ser contrariado se manifesta: o gestual de uma “meia súplica”.⁹ Porém, um lobo não suplica, antes devora, mas não quando se apaixona. O amor é um sinal de sua domesticação e da renúncia de seu instinto devorador: “O amor do lobo pelo cordeiro é de tamanha renúncia, é um amor cristão, é o sacrifício do lobo – é um amor que não saberia esperar por um retorno” (Cixous, 2003, p. 32).¹⁰ Quando o lobo segue o rastro de sua presa abatida na mata, ele se depara com Úrsula, o delicado cordeiro que se mantinha entretido com a pequena perdiz moribunda em seu colo. Ao vê-la, apaixonou-se arrebatadamente, de modo que não lhe resta outra saída a não ser se sacrificar por amor à sua vítima em potencial. Diante dela, ele renuncia a sua animalidade.¹¹ Diante dela, ele abaixa as garras e esconde as presas, arremessando para longe de si o arcabuz: “Estranho foi o que se passou então em sua alma, e ele [Fernando P.] sentiu que alguma coisa lhe abalava o fundo do peito; gemeu de um primeiro afeto, e curvou-se ao ímpeto de uma paixão insensata” (Reis, 2021, p. 149). Essa suspensão do desejo-instinto de devoração motivada pelo amor, Cixous a nomeia de *amor do lobo*, uma derivação do *amor do lobo pelo cordeiro* – do amor do predador por sua presa: “*Nunca antes do último segundo. Essa força que avêluda as patas dos felinos e pacifica as guerras que flamejam a intimidade, nomeio-a o amor do lobo*” (Cixous, 2003, p. 09, grifos do original).¹²

⁹ Se, por um lado, Fernando P. abdica de seu instinto de devoração que resulta em um gesto de “meia súplica” diante do corpo branco de Úrsula; por outro lado, esse gesto inexistente em sua relação com os corpos femininos negros, os quais devora sem nenhum remorso, como o fez com a mãe de Túlio. O corpo feminino negro ainda é menor em relação ao corpo feminino branco no sistema patriarcal escravocrata brasileiro do século XIX. E o “amor do lobo” cixousiano nos apresenta esse tensionamento convergente-divergente entre os corpos femininos brancos e negros em sua estreita relação com a devoração masculina branca, não suplantando, claro, as diferenças marcadamente raciais e estruturais que atravessam o corpo feminino negro do Brasil do século XIX, que não encontra um modo de fuga a não ser pela violência da morte em seus diferentes aspectos. Por sua vez, e de modo contrário ao que ocorre com o corpo negro, o corpo feminino branco encontra a pacificação e a liberdade do amor em vida e a salvação na morte, ainda que violenta.

¹⁰ No original: “L’amour du loup pour l’agneau est un tel renoncement, c’est un amour christique, c’est le sacrifice du loup – c’est un amour qui ne saurait s’attendre à un retour”.

¹¹ A renúncia momentânea de devorar Úrsula está inserida, não nos esqueçamos, dentro de seu sistema de privilégio absoluto como homem branco senhor de escravos, pois, ainda que renuncie por alguns dias a devoração-cópula de sua sobrinha, Fernando P. sabe que a qualquer momento, enquanto homem privilegiado pertencente a uma sociedade escravocrata, pode tomar para si todo e qualquer corpo feminino, seja ele branco e, sobretudo, negro.

¹² No original: “*Pas avant la dernière seconde. Cette force qui veloute les pattes des félins et pacifie les guerres qui flambaient l’intimité, je l’appelle l’amour du loup*”.

Em *L'amour du loup et autres remords*, Cixous nos lembra que em toda e qualquer relação que envolva o amor há o princípio de devoração, *de comer o outro*, logo, de submetê-lo aos nossos desejos mais íntimos, mais egoístas, dispondo do outro – e não apenas de seu corpo – para o nosso prazer individual, para satisfazê-lo. Se há amor, há a fome que o alimenta e que tem o outro por alimento: “não é preciso dizer que somos cheios de dentes e de fomes picantes, senão não ousaríamos nunca amar. Nem ser amados” (Cixous, 2003, p. 25).¹³ Por outro lado, se há o desejo de devoração, há também o desejo do outro para ser devorado, para ter o seu corpo entregue em sacrifício em favor do prazer alheio, embora a dilaceração de seu corpo produza nele um forte prazer pessoal de subjugação. Na relação amorosa, estamos constantemente performando o papel do lobo e do cordeiro, da caça e do caçador, do sacrifício em nome do prazer:

Logo que nos beijamos, salivamos, um de nós quer comer, um de nós vai ser engolido em pequenos bocados, todos nós desejamos ser comidos, para começar, todos nós somos antigos comedores-natos [...] O amor é sempre um pouco-lobo-pelúcia¹⁴ – um pouco boca, não é preciso dizer isso... (Cixous, 2003, p. 25)¹⁵

Contudo, há momentos em que o princípio de devoração ou de ser devorado – de subjugar e de ser subjugado – cede, no amor, a um outro princípio, ao *amor do lobo*, que pretende manter a integralidade do outro, que deseja amá-lo em sua inteireza, em sua radical diferença: o egoísmo tanto do devorador quanto do devorado cede lugar ao altruísmo. O outro-cordeiro não é mais visto como um alimento-paixão-a-ser-prontamente-satisfeito, pelo contrário, o outro-cordeiro é sentido como uma necessária complementaridade para o eu-do-lobo sobreviver às intempéries do mundo. Mas, para que esse amor altruísta possa ser conservado, é necessário que o lobo renuncie o seu instinto de devoração: “Não há amor maior que o amor que o lobo oferece ao cordeiro-que-ele-não-comer (Cixous, 2003, p. 32).¹⁶ Diferente do *amor do lobo*, o amor que Tancredo oferta à Úrsula quando a encontra na mata e lhe declara o seu amor, é um amor sem renúncias e sem perdas. É, na verdade, um amor mais castiço: “O que sinto por vós [Úrsula]”, continuou comovido [Tancredo], ‘é veneração, e à mulher a que se venera, rende-se um culto de respeitosa adoração, ama-se sem desejos, e nesse amor não entra a satisfação dos sentidos” (Reis, 2021, p. 60). E Úrsula o aceita, selando o pacto de amor

¹³ No original: “il ne faut pas le dire que nous sommes pleins de dents et de faims aiguisées, sinon nous n'oserions jamais aimer. Ni être aimés”.

¹⁴ Aqui, temos um neologismo cixousiano: *peu-loup-che*, composto pelo advérbio *peu* [*pouco*], somado ao substantivo *loup* [*lobo*] e com a última sílaba do substantivo *peluche* [*pelúcia*]. Em termos de tradução, não encontrei um neologismo em português que pudesse abrigar uma sonoridade que ecoasse bem a sílaba *cia* de *pelúcia* e nem a sonoridade de sua primeira sílaba *pe* que, em francês, é restituída pela sonoridade de *peu*. Por essa razão, optei pela tradução *pouco-lobo-pelúcia* que, em português, não restitui uma certa homofonia entre *peu-loup-che* e *peluche* sentida na língua francesa. Todavia, a ideia de que em determinadas pelagens, ainda que muito macias como uma pelúcia, oculta-se uma mortalidade torna-se mais clara semântica e visualmente na tradução brasileira.

¹⁵ No original: “Dès que nous nous embrassons, nous salivons, l'un de nous veut manger, l'un de nous va être avalé par petites bouchées, tous nous souhaitons être mangés, pour commencer, tous nous sommes d'anciens mangeurs-nés [...] L'amour est toujours un peu-loup-che – un peu bouche, il ne faut pas le dire...”.

¹⁶ No original: “Il n'y a pas d'amour plus grand que l'amour que le loup porte à l'agneau-qu'il-ne-mange-pas”.

com Tancredo: “juro-vos pela vida de minha mãe, que vos amarei agora e sempre, com toda a força de um amor puro e intenso, e que zombará de qualquer oposição donde quer que parta” (Reis, 2021, p. 64). Igual aceite não obteve o lobo-Fernando P.

Ainda que o comendador se declare na mesma mata e afirme abrir mão de seu “direito” de violação, ao dizer à Úrsula que “saciá-lo-ia sem dificuldade [...] até minha casa, onde seríeis minha, sem terdes o nome de esposa” (Reis, 2021, p. 153-154), o belo cordeiro rejeita o amor do lobo, pois tanto já formalizara um pacto de amor com Tancredo quanto as feições do lobo não lhe eram de modo algum agradáveis, havia nelas uma torpeza, uma sujidade e uma lascívia que a aterrorizavam. Porém, o lobo já de todo apaixonado, já tendo renunciado a sua ferocidade, clama pelo amor do cordeiro, humilha-se ajoelhando-se aos seus pés: “Se me amardes, no meu amor encontrareis a felicidade; porque agora sou vosso escravo. [...] Nunca ameí [...] Nunca supliquei, e agora eis-me súplice, humilhado na vossa presença: na presença de uma menina” (Reis, 2021, p. 153). No entanto, nenhuma de suas promessas demove Úrsula de sua certeza, nada a fará amar o lobo que se mantém servil aos seus pés. E o lobo, não podendo retomar o seu instinto de devoração, pois dele abdicou em favor de seu amor pelo ser amado, resta refém do cordeiro: “O que é dado – em amor, não pode jamais ser retomado. [...] É por isso que o lobo não pode mais parar de amar o cordeiro detentor. Detentor do lobo” (Cixous, 2003, p. 40).¹⁷

O que mantém o lobo refém do amor pelo cordeiro é a dádiva que emana dele – da não-mais-presença –, uma dádiva de poder se aproximar de um lugar do qual o lobo permanecia excluído por sua violência devoradora, o lugar do amor, do amor em seu estado puro – um amor pelo outro sem intenções premeditadas ou egoístas, um amor de entrega ao outro-cordeiro: “É graças ao cordeiro que o lobo alcança o plano do amor – aquele que se dá sem esperança, sem cálculo, sem resposta, *mas* ainda assim se dá, vendo-se se dar” (Cixous, 2003, p. 39, grifos do original).¹⁸ E o lobo continua a se humilhar: “- Deixar-vos?!... Oh! Não, mil vezes não! – E cedendo a um excesso de apaixonada loucura, ou de amoroso delírio, curvou-se ante Úrsula, pálida de aflitiva angústia e de antipático horror” (Reis, 2021, p. 153). O tom excessivo de sua paixão arrebatadora pelo cordeiro, o seu “amoroso delírio”, muito provavelmente se origine da semelhança de Úrsula com a sua mãe, Luiza B.: “Úrsula herdara as doces feições de sua mãe” (Reis, 2021, p. 115). Talvez o lobo, em estado delirante, esperasse retomar, por meio do corpo de Úrsula, o corpo de sua irmã, restituindo e materializando, desse modo, o amor não correspondido inicialmente. E mais, a juventude de Úrsula traria metaforicamente de volta o passado, a juventude de Luiza B., e a possibilidade de se refazê-lo, ao desposar Úrsula desposando delirantemente sua irmã. Na mata, recordemos, o lobo, que nunca tinha visto o cordeiro, reconhece-o, mas o cordeiro não o reconhece, pois não lhe era *familiar*:

Úrsula ia fugir.

— Em nome de vossa mãe – exclamou o caçador, tolhendo-lhe os passos – não fujais, Úrsula!

A essa expressão a filha de Luiza B. fitou-o com curiosidade: esse homem tão estranho conhecia-a sem dúvida, e ela nunca o tinha visto! Chamou-a pelo seu nome, suplicou-a em nome de sua mãe!... Quem era ele, pois? (Reis, 2021, p. 149)

¹⁷ No original: “Ce qui est donné – en amour, ne peut jamais être repris. [...] C’est pourquoi le loup ne peut plus s’arrêter d’aimer l’agneau dépositaire. Dépositaire du loup”.

¹⁸ No original: “C’est grâce à l’agneau que le loup atteint le plan de l’amour – celui qui se donne sans espoir, sans calcul, sans réponse, mais quand même se donne, se voyant se donner”.

Apesar de suas súplicas, Úrsula não cede ao amor de Fernando P. e volta aterrorizada para casa, pois o lobo prometeu-lhe que ela seria dele e faria de tudo para tê-la caso o amor por ela não se arrefecesse, o que de fato não acontece. Então, o lobo parte com sua alcateia para a caça do amor do cordeiro, deixando um rastro de sangue por onde passa. Como ato inicial, Fernando P. visita pela primeira vez a sua irmã para informar-lhe do desejo de desposar a sua sobrinha. Com a presença e a revelação de seu irmão, Luiza B. tem o seu fim antecipado, pedindo à Úrsula que fuja o mais rápido possível das garras do amor do lobo – um amor incestuoso e criminoso. Tancredo ainda não havia chegado. Ao retornar de seu serviço juntamente com Túlio, recebe de preta Susana a informação da morte de Luiza B. e da ida de Úrsula ao cemitério onde estava velando o corpo de sua desditosa mãe. Nas trevas do cemitério, em que o cordeiro estava dolorosamente mergulhado, os dois cavaleiros, como luzes, recolhem-no e o levam ao convento para poder escapar do faro do lobo. No segundo ato, o lobo devora Túlio por não o ter ajudado a matar Tancredo. Sem a ajuda do escravo liberto, o assassinato de seu rival será consumado no terceiro ato, quando o lobo, com a sua alcateia, surpreende Úrsula e Tancredo no coche após a formalização de seu casamento no convento:

E um tropel como de lobos, que devorados pela fome uivam medonhamente, aproximou-se do coche; e o grito do postilhão denunciou-lhes que estavam cercados por essas feras humanas mil vezes mais temíveis que os chacais e as hienas. (Reis, 2021, p. 245-246)

E cercando-os, o lobo mata Tancredo: “Luta desesperada travou-se entre ambos. Os asseclas do comendador agarraram Tancredo pelas costas, e o covarde comendador embebeu-lhe no peito o punhal que trazia na mão” (Reis, 2021, p. 248). Embora tenha matado o seu rival, o lobo não se assenhoreou do amor do cordeiro, uma vez que Úrsula se manteve fiel ao seu esposo após a sua morte no plano da loucura – o cordeiro enlouquece e nada mais vê a não ser o seu amado na loucura que devora os seus dias em presença do lobo: “Úrsula sorria, afagando invisível sombra, mas esse sorriso era débil e vaporoso – era o derradeiro esforço de uma alma que está prestes a quebrar as prisões do corpo” (Reis, 2021, p. 263). O cordeiro morre em sacrifício de seu amor por Tancredo. Ao lobo nada resta, nem amor, nem ferocidade, nem desejo, apenas desesperança, infelicidade e enorme remorso por ter sido o algoz de seu amado cordeiro: “O sacerdote murmurava com melancólico acento o salmo dos defuntos; mas o comendador o não compreendia; porque Úrsula morria, e ele tinha sido a causa. A dor e o remorso tiraram-lhe os sentidos, e caiu por terra” (Reis, 2021, p. 267). Úrsula morre virgem, assim como o seu virginal amor no plano terrestre. No quarto e último ato, o lobo mata a si próprio, pois, tendo renunciado o seu instinto devorador e tendo perdido o amor do cordeiro, perecerá em uma vida de reclusão religiosa, agora, nomeando-se de Frei Luís de Santa Úrsula: “Eis como o amor pode arruinar o apaixonado” (Cixous, 2003, p. 40).¹⁹

Uma reclusão religiosa um tanto quanto dúbia, uma vez que o lobo, em pele de cordeiro, ou melhor, de Frei, não se mostra um católico fervoroso, antes deseja o passe do sagrado para voltar a ver o cordeiro sacrificado no reino dos céus. Mas talvez esse reino lhe seja interdito, assim como o reino do amor, restando-lhe ver de longe os enamorados Úrsula e Tancredo.

¹⁹ No original: “Voilà comment l’amour peut ruiner l’amoureux”.

Referências

- AGOSTINHO, Régia. Maria Firmina dos Reis: precursora negra da abolição. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 295-309.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CIXOUS, Hélène. *L'amour du loup et autres remords*. Paris: Galilée, 2003.
- EVARISTO, Conceição. África, a pasárgada de mãe Susana. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 277-285.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos—1812—1815*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015. (Tomo 1 e 2).
- MIRANDA, Fernanda. Uma autora à frente do seu tempo. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 287-293.
- REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.
- SANTOS, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia M. (Org.) *Enciclopédia Negra: biografias afro-brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- SCHWARCZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VELOSO, Caetano. *Letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Orides Fontela: dos fragmentos acumulados, o caos domado em plenitude

Orides Fontela: Out of the Gathered Fragments, Chaos Subdued In Wholeness

Eduardo Lima

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Maceió | AL | BR

eduardolimasr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4154-5010>

Resumo: O trabalho propõe uma leitura da poesia de Orides Fontela, poeta brasileira do século XX. Busca investigar, em especial, as particularidades de sua escrita, marcada pela brevidade em enlace aos símbolos vinculados ao mito, ao misticismo, à filosofia e à religião. O texto debruça-se, para tanto, sobre a possibilidade de interpretação dos vocábulos, em extensão imagética, “arabesco” e “rosácea” no interior de sua poética. Tais termos, por um lado, concebe uma escrita enigmática – intrincada e fragmentada em sua forma e em seus significados, o que se atrela à noção de concisão – e, por outro, alude ao que é místico e misterioso, bem como atravessado por certo pensamento filosófico-religioso. No percurso que se pretende fazer, diferentes discursos são confrontados, a fim de se alcançar o núcleo de imantação do estudo: a contextualização e a discussão de poemas do livro *Rosácea*, de 1986, aqui integrado à *Poesia completa* da autora (2015). A propósito dos resultados da investigação, é oportuno afirmar que a escrita de Fontela obedece a um projeto poético praticamente inalterável, mantendo-a distante de determinada hipótese geracional forjada em seu entorno. Pode-se apontar, ademais, que a poeta se destaca particularmente por sua erudição, refletida em sua capacidade de unir elementos de tempos e culturas diversos com uma coerência quase incontornável na construção de seus poemas.

Palavras-chave: arabesco; rosácea; poesia oridiana.

Abstract: The work proposes a reading of the poetry of Orides Fontela, a Brazilian poet of the 20th century. It seeks to investigate, in particular, the peculiarities of her writing, marked by brevity intertwined with symbols



linked to myth, mysticism, philosophy, and religion. The text focuses, therefore, on the possibility of interpreting the words, in their imagetic extension, “arabesque” and “rosacea” within her poetics. Such terms, on the one hand, shape an enigmatic writing – intricate and fragmented in its form and meanings, which ties to the notion of conciseness – and, on the other hand, allude to what is mystical and mysterious, as well as permeated by a certain philosophical-religious thought. Along the intended path, different discourses are confronted in order to reach the magnetic core of the study: the contextualization and discussion of poems from the book *Rosácea* (1986), here integrated into the author’s *Poesia completa* (2015). Regarding the results of the investigation, it is fitting to affirm that Fontela’s writing follows an almost unalterable poetic project, keeping her distant from a certain generational hypothesis forged around her. Moreover, it can be pointed out that the poet stands out particularly for her erudition, reflected in her ability to unite elements from diverse times and cultures with an almost unavoidable coherence in the construction of her poems.

Keywords: arabesque; rosacea; oridian poetry.

1 Introdução

Este trabalho se concentra na poética de Orides Fontela, poeta brasileira do século XX. Sua obra se estende do final da década de 1960 até o fim dos anos de 1990 praticamente. Fontela concebeu apenas cinco livros: *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986), *Teia* (1996), além de uma série de poemas que se configuram em sua *Poesia completa* (2015) como “Inéditos”, os quais, em função da data em que esses textos foram escritos, nos permitem aproximá-los de uma obra específica ou, pelos seus motivos poéticos, tecer considerações correlacionando-os à totalidade da obra da poeta.

Dessa poética que se constitui de enigmas, místicas e mitos, fazendo ecoar de seus versos as sutilezas da matéria verbal, sobretudo por sua concisão e brevidade, e as nuances da matéria viva e não viva, bem como as medidas e desmedidas do humano, procuramos perscrutar o “arabesco” e a “rosácea”. Respectivamente, de um lado, uma manifestação da harmonização de linguagens; de outro, um elemento da arquitetura que, além de rotular o penúltimo livro da autora, faz-se perceber em outros livros seus.

Mas, antes de adentrarmos no centro de investigação, importa dispor o percurso ao qual obedeceremos na construção das discussões que se seguirão. Em primeiro lugar, pro-

curamos situar a poeta no tempo e no espaço a partir da hipótese geracional (existe, de fato, uma geração para Orides Fontela?). Em seguida, intentamos articular uma possibilidade de interpretação para as palavras “arabesco” e “rosácea”, por meio de uma perspectiva especialmente mítica e mística, mas antes nos reportando analiticamente ao poema “Arabesco” – presente em *Transposição*. Por fim, analisamos alguns poemas extraídos da obra *Rosácea* (1986), que aqui se assume como centro de atenção maior para o que temos a dizer e a defender acerca da poesia de Fontela.

2 Existe uma geração para Orides Fontela?

Há, com efeito, uma geração para Orides Fontela?

A inquietação à volta de tal questão começa com a apresentação da poesia completa de Orides, quando ela é posicionada “na mesma geração de Paulo Leminski, Ana Cristina César e Hilda Hilst” (Dolhnikoff, 2015, p. 7). Em outras situações, também será colocada ao lado de Armando Freitas Filho e/ou Maria Lúcia Alvim. Talvez alguns problemas aí se encerrem, caso a discussão não vá além do dado “data de nascimento” desses autores tão díspares. De qualquer modo, mesmo para um leitor não especializado em literatura – mas apreciador dela –, o fator tempo, no sentido de tempo histórico dos calendários, justifica-se de alguma forma. Todos os poetas mencionados teriam sido atravessados por situações marcantes da época em que viveram: fosse o regime militar na América Latina, fosse a chegada do homem à Lua, fosse, ainda, a explosão da Bossa Nova. Essa lista é propositalmente esdrúxula, pois como um crítico literário uniria situações tão distintas numa análise literária é, talvez, uma pergunta a se fazer.

Contudo, aproximações dessa natureza seriam evidentes mesmo para um não especialista, dada a variedade de possíveis afinidades: brasileiros, brancos, dedicados à atividade literária, todos enfrentando algum tipo de dificuldade humana ou existencial. Tais aspectos atraem uma crítica voltada para questões pessoais – como alcoolismo, solidão, suicídio, certo grau de marginalidade, entre outras refregas da vida.

E, a bem da verdade, ainda que o parâmetro inicial seja a data histórica – ou, mais precisamente, a dos calendários – há entraves que não podem ser ignorados. Hilda Hilst pertence a uma geração anterior à de Ana Cristina Cesar, sendo Paulo Leminski e Orides Fontela os mais próximos em termos de data de nascimento. No entanto, apresentam grandes distâncias no plano discursivo. Ainda assim, há mérito na classificação que aqui se coloca em questão, sobretudo quando se busca orientar o iniciante em crítica literária no campo das investigações.

Nesse contexto, a questão central é a avaliação de um autor específico. A proximidade ou o afastamento em relação aos demais será objeto de análise. Aliás, os distanciamentos também revelam aspectos relevantes, pois evidenciam como dois autores, contemporâneos, podem ler seu tempo de maneira singular, pessoal e distinta. Neste caso, a autora escolhida é Orides Fontela. A partir dela, os demais autores serão mencionados mais pelos contrastes do que pelas afinidades.

Ademais, classificações do tipo “mesma geração literária” deixam todo o restante da produção mundial (e/ou nacional) de fora. Quando se fala em “produção”, não se pensa apenas na escrita feita à época da breve vida de Orides Fontela, mas também nas traduções, por exemplo, e nas críticas a diversos poetas – críticas feitas no mesmo espaço temporal, mas que

trazem o poeta criticado para o tempo em tela (o de Fontela, no caso) – por meio de dissertações, teses, artigos, entre outras possibilidades.

Não se trata, aqui, de realizar um levantamento exaustivo a respeito da problemática das “gerações” e, por extensão, das “escolas”. O Modernismo, antes dividido em três gerações, vem sendo questionado há algum tempo, tanto pelas diferenças internas – como colocar, lado a lado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, o que pode gerar mais abalos de compreensão do que de entendimento – quanto pelo fato de que os manuais literários mais notáveis que optam por esse tipo de abordagem deixam de fora, em seu escopo, autores de gerações anteriores aos mencionados que continuam produzindo (se a régua é o fator temporal). Além disso, tais manuais ainda tendem a não incorporar autores “da margem”, notadamente negros, que não conseguiram ultrapassar as fortes barreiras do mercado editorial; autoras mulheres; autores populares; e escritores que produzem outra modalidade de escrita que não aquela considerada “boa” ou “legítima” pelo mercado – a exemplo do cordel, do repente, das letras das músicas populares, entre tantas outras formas de expressão.

Mas, voltando à questão principal, Orides Fontela se afasta tanto de Leminski quanto de Ana Cristina Cesar, assim como de Hilst, Freitas Filho ou Alvim. Por mais que vivessem numa mesma época, vivenciassem experiências similares, cada um deles seguiu um caminho próprio, sendo Orides a que mais se aproximou da filosofia, da religião, do mito, de uma mística pessoal que engloba aspectos tão distintos quanto a lírica grega, o poema zen, o aforismo, os “kennings”.

Em contrapartida, por mais que se possam identificar pontos de contato, é sobretudo na poesia de Fontela que determinada visão oriental se manifesta – seja como tentativa de transpor para uma “realidade brasileira” elementos do zen, seja como esforço de produzir algo verdadeiramente zen, ou ainda como uma proposta ousada e erudita de amalgamar aspectos aparentemente inconciliáveis, como a concepção de natureza do zen com a da lírica grega. E outra possível aproximação – ou melhor, uma aproximação hipotética – entre Orides e Leminski reside no apreço pela brevidade. No entanto, essa característica na escrita de ambos constitui um vínculo que não se revela inelutável.

Viajar
mas não
para
viajar
mas sem
onde
sem rota sem ciclo sem círculo
sem finalidade possível.
Viajar
e nem sequer sonhar-se
esta viagem
(Fontela, 1986 [2015], p. 241).

A “viagem” sem percurso, sem propósito, sem um lugar de pouso ou repouso aponta para movimentos íntimos do eu poético, que se fazem apreender nas brechas do silêncio, o qual enforma a voz dos versos num grau extremo e agudo de concentração. A anulação da espacialidade dissipa o contato com a matéria, com aquilo que é sensível e palpável. Há um olvidar-se de si no plano material, um encaminhar-se para uma estaticidade que coloca a tangibilidade do mundo em alheamento. Aos poucos, pela obliteração da possibilidade do

sonho, do deslocar-se em função de dado estado de consciência, atinge-se uma condição que dispensa o movimento que vai de um ponto a outro para que uma “unidade” se faça possível, para que uma “comunhão” do eu consigo mesmo se realize. Mas como chegar às raízes de tal experiência? Como verbalizá-la, dando-lhe lugar no terreno das palavras? O que passa a ser o mundo nessa (anti)viagem que soa dar-se ao recôndito e ao acessível tão somente por aquele que se submete ao calar/silenciar e aos extremos do pensamento?

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo
ele veio
mesmo a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo
(Leminski, 1987, p. 32).

Nos versos de Leminski, assim como nos de Orides, o silêncio se faz apreender – mas aqui como se ele fosse um elemento essencialmente material, portanto passível de uma partilha, comungável, pois se trata de um ritual não inclinado ao “uno”. O eu poético projeta-se no tempo e num espaço de intimidades (“convidei um amigo”), deslocando-se pelas sendas da memória. Há um ontem e um hoje perenizados pela escrita poética, pela brevidade e densidade que constituem o poema. Por extensão, a propósito do ritual do chá, como aponta Elizabeth Rocha Leite (2008, p. 82), trata-se do “[...] espaço da quietude, em que se conversa muito pouco, geralmente sobre arte e filosofia; por isso, o poeta faz o inusitado convite para ficar em silêncio”, o que, para quem pratica o zen-budismo, “[...] é um exercício de libertação da mente, um momento de meditação e de contemplação” (Rocha, 2008, p. 82).

É possível, com isso, perceber pontos de contato entre a poesia de Orides Fontela e Paulo Leminski, em especial pelo fato de este poeta ter vivenciado e praticado a poesia oriental. Mas em que reside o empecilho? Que proporções tem a pedra atravancando o caminho? De modo simples: Orides manteve-se em um campo de criação cujos “resultados” obedecem a rarefeitas alterações; no limite, ela permaneceu “devotada” ao seu projeto poético. No caso de Leminski, dá-se a ver a expressão extrema do multifacetado, da reinvenção de formas e de adesão a temas em cada fase de sua caminhada poética, bem como teórica.

As mesmas dissidências tanto na forma quanto no conteúdo serão possivelmente notadas se confrontarmos versos de Ana Cristina Cesar, de Armando Freitas Filho,¹ de Maria Lúcia Alvim, de Hilda Hilst, entre outros poetas, com as criações de Orides Fontela, que soube, de maneira um tanto camaleônica, unir tendências diversas a partir de suas, já mencionadas, erudição e fidelidade aos seus intuitos criativos: “Uma armadilha, pois assim é que caí na poesia hipersublimada” (Fontela, 2009 [1991], p. 23).

Também é digno de nota o modo como Orides Fontela descrevia seu próprio trabalho como sendo tributário do de Carlos Drummond de Andrade: “[...] a principal influência da minha vida” (Fontela, 2019 [1991], p. 22). Em poemas de *Rosácea*, ela não cita apenas

¹ A propósito das poéticas, em especial, de Ana Cristina Cesar e Armando Freitas. Cf.: BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 70 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

Drummond diretamente, mas também Manuel Bandeira e Mario Quintana. A presença desses três nomes é extremamente importante para a compreensão de como Fontela pensava a “simplicidade”: colocando em seus versos elementos como estrelas, água e rosas. No entanto, em nossa poeta, estrelas, água e rosas não são substantivos (puramente) comuns.

3 Arabescos e rosáceas

Dezessete anos separam *Transposição* (1969) de *Rosácea* (1986), mas a coerência da composição poética de Orides Fontela não se dissipa. No primeiro, temos um poema em particular chamado “Arabesco”, cujas nuances merecem nossa atenção.

A geometria em mosaico
Cria o texto labirinto
Intrincadíssimos caminhos
complexidades nítidas.

A geometria em florido
plano de minúcias vivas
a geometria toda em fuga
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza
além dos planos no infinito
e o texto pleno indecifrado
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude
a primavera
(Fontela, 1969 [2015], p. 31).

O termo “arabesco” apresenta diversas concepções. Pode designar um movimento da dança chamada clássica, “retirado de um ornamento mourisco” (Grant, 1982, p. 6); referir-se a um tipo específico de ornamento arquitetônico (Ching, 2010, p. 210); ou ainda designar um certo tipo de literatura (Poe, 2018). No que se refere a essa última acepção, Edgar Allan Poe utiliza o termo “arabesco” com certo desapontamento diante da classificação crítica que identificava seus escritos como de origem “germânica”. Na introdução à obra *Contos do grotesco e do arabesco* (1848), ele menciona essa questão, embora não esclareça precisamente a origem do termo. De todo modo, a crítica posterior localizou essa origem em um escrito de Walter Scott, que Poe teria lido e que teria influenciado seu ensaio *A filosofia do mobiliário* (1840). Nesse texto, ele discute o mobiliário americano, sugerindo que “as estampas deveriam ser rigorosamente arabescas” (1984 [2023], p. 94). Curiosamente, Poe emprega a forma adjetiva, e não substantiva, da palavra.

Muito possivelmente, Poe se referia aos elementos limpos e geométricos da origem do arabesco – os motivos árabes, e não os persas, turcos, mogóis ou urdus. Apesar da origem semita da palavra, ela passou a ser utilizada para designar elementos intrincados, fossem de origem latina, mourisca ou persa. Na literatura, portanto, o termo “arabesco” remete ao que é

complexo e intricado ou, no caso de Poe, a algo situado entre o horror e o terror – uma discussão relevante, mas que não cabe aqui. No poema de Orides, transcrito acima, tendemos a entender que o uso da palavra “arabesco” está mais próximo do sentido ligado à tradição árabe do que daquele proposto por Scott (Scott, 1827, p. 81-82). Talvez se aproxime do significado adotado por Poe, desde que se entenda o arabesco como uma oposição direta ao exagero vulgar americano.

O termo em questão teria sido usado há muitos séculos na arquitetura ocidental, já tendo perdido o sentido de “árabe” e referindo-se a um tipo de ornamento intrincado da arquitetura, desde que produza um “padrão intrincado de linhas entrecruzadas” (Ching, 2010, p. 210). O arabesco de origem árabe, porém, é um ornamento feito a partir de um elemento comum, que, repetido diversas vezes, e com volteios, engendra uma estrutura complexa, em relevo. Essa estrutura passou a ser usada principalmente em situações em que as orientações sobre a representação no Islã proibiam as criaturas criadas por Deus, o próprio Deus e também o profeta. Usado em todo o Islã, em diferentes versões, é um ornamento que mostra escondendo, ou seja, é visível e importante no todo da construção, mas eclipsa um mistério, somente acessível aos não neófitos (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 69), mesmo que o arabesco seja uma escrita no sentido mais comum de certa concepção de “escrita”.

No poema em tela, apresenta-se a problemática exposta, a dos “intrincadíssimos caminhos” e suas “complexidades nítidas”, visíveis (a palavra?). O arabesco não pode ser lido como um sistema de escrita, mas, decerto, como uma forma simbólica. Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 69) o comparam ao labirinto, sendo um “símbolo do símbolo”, de forma que seu espectador esteja diante de “algo a ser decifrado”. A “geometria em fuga” e o texto “como primavera” é um “mosaico” que cintila e também queima, domando o caos (aqui, possivelmente, com a ideia de desordem, e não com a ideia primitiva da mitologia grega). Interessa, nesse caso, como a autora lida com a geometria da arquitetura como uma linguagem, em seu jogo de esconde-revela, como um mistério que doma o caos, mas acessível apenas ao prosélito (Castro, 2015, p. 34).

Eis um outro aspecto, em tantos desdobramentos que afasta Orides Fontela de outros de sua “geração”: a observação erudita e filosófica do que em outros escritores pode ser mais branda e menos explícita. Talvez o mais impressionante dessa escolha seja a investigação com tons filosóficos feita a partir de uma brevidade que atravessa toda a sua obra. Compare-se com um poema “breve” de Maria Lúcia Alvim:

Desintegrada a
Beleza
tudo mais é atitude –

com exceção da
Morte
que é o Sono-Virtude
(Fontela, 1968 [2024], p. 92).²

² Deslocando-se um pouco do centro de imantação de nossa investigação, é possível perceber alguns pontos de contato entre “Celeidoscópio”, de Maria Lúcia Alvim, e “Morri pela beleza”, da poeta norte-americana Emily Dickinson. Cf. Tradução do poema de Dickinson feita por Augusto de Campos em: <https://singularidade poetica.art/2017/10/26/emily-dickinson-morri-pela-beleza/>. Acesso em: 17 ago. 2025.

Haveria várias aproximações entre poemas de Orides como este, em particular, de Alvim: a brevidade, a distribuição na folha branca, a observação da natureza e suas manifestações na matéria e no espírito, uma constatação quase melancólica em relação às coisas do mundo e de seu findar. Mas, em Orides, há mais o que os antigos chamavam de “exortação à filosofia”, e tal exortação ela o faz mesclando os poemas com discursos filosóficos e religiosos, promovendo um encontro entre ambos. E algo similar ocorre quando Fontela é comparada a outros autores de “sua geração”: a superfície dos poemas, ou seja, sua estrutura gramatical, a distribuição da mancha preta sobre o papel branco, a economia vocabular, tudo isso tende a enganar, pois, como foi dito, o discurso poético oridiano se articula de modo amplamente díspare do de seus contemporâneos.

Nesse sentido, “Arabesco” é um poema desafiador para o estudioso da obra de Orides Fontela, justamente porque é ele um caminho a ser traçado na investigação de poemas que, até mesmo para a escritora, são impenetráveis: “há poemas meus que não entendo direito, mas sou poeta, não crítica” (Castro, 2015, p. 34), como sugere Gustavo de Castro na inventiva biografia de Orides. A poeta, embora se veja nos impasses que as palavras projetam diante de si, carrega consigo a capacidade de presidir novas formas de compreender/enxergar os fenômenos que se agitam no mundo. Em meio ao tumulto de impressões e apreensões, Fontela encontra um ponto de equilíbrio em meio a ruínas verbais, o que a alça a novos dinamismos de operação com o verbo, com a palavra num estado perene de renovação.

A autora lança mão de vocábulos da arquitetura não com o sentido que esse campo abarca, em que uma gárgula seria um elemento para escoamento da água da chuva e um arcobotante um elemento de escora. Ela utiliza esses vocábulos em sentido místico, simbólico, metafórico, como em várias correntes do pensamento filosófico-religioso. Não é de se espantar, por exemplo, que em sua biblioteca (espólio)³ havia justamente um exemplar da biografia de Santa Teresa de Ávila, autora de *O castelo interior*, que utiliza a metáfora de um elemento da arquitetura para explicar a monjas mais humildes a complexidade das doutrinas da igreja (Castro, 2015, p. 195). Nenhuma novidade aqui, claro, no uso de metáforas que possam esclarecer algo complexo.

Dezessete anos depois da publicação de seu primeiro livro (*Transposição* [1969]), Orides Fontela volta a lançar mão de um vocábulo emprestado da arquitetura, “rosácea”. Agora, não mais num poema isolado (como também ocorre), mas também e sobretudo no nome de uma obra, como se a palavra que a rotula juntasse as diversas partes que a compõem: “Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”, o que alude a algo, digamos, físico, uma vidraça (Ching, 2010, p. 149). Para um melhor entendimento desse uso no trabalho poético de Orides, será necessária uma pequena digressão.

A rosácea como elemento arquitetônico, típico da arquitetura gótica, provavelmente seja uma releitura do óculo romano, que, por sua vez, pode ter sido uma releitura da abertura feita no frontispício de templos antigos, de modo a fazer com que a luz do sol atingisse algum ponto importante do templo no(s) solstício(s). Esse uso é um tanto comum e pode ser verificado em diversos templos mundo afora, como o de Abu Simbel, em Assuã. A rosácea gótica, por outro lado, cedeu lugar a outro tipo de abertura no Barroco e ganhou variações usadas até

³ A propósito do assunto, Cf. SOUZA, Allan Alves de. *A palavra integradora: o mito na poesia de Orides Fontela*, em especial o capítulo I. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53311/53311.PDF>. Acesso em: 17 ago. 2025.

hoje. Arquitetos contemporâneos fazem releitura dela, alguns usando o mesmo princípio: no solstício, a luz invade o espaço interno e atinge um ponto cuidadosamente escolhido.

Antes de prosseguirmos, uma consideração sobre o mencionado “óculo” se mostra necessária. Ele continua a ser usado, mesmo que seja como mero ornato ou como elemento que permite a entrada da luz. Mas há casos específicos, como o da antiga catedral de Antigua, na Guatemala, que tem um óculo muito especial: para o observador de dentro, ele vê um vulcão, adorado pelos povos originários; a luz que vem de fora segue direto para o altar. Trata-se de um caso muito claro de sincretismo. Colocamos tal exemplo aqui para indicar a importância da “rosácea” no livro de Orides porque a rosácea pode carregar elementos distintos, como mostrado no texto, digamos, sincréticos. E é o que a autora faz na escolha dos títulos das partes do livro (“Novos”, “Lúdicos”, “Bucólicos”, “Mitológicos” e “Antigos”).

Retornando ao nosso centro de interesse maior: a rosácea medieval era chamada de “roda”, pois fazia menção à roda da fortuna, imagem de relevo em grande parte do medievo. De todo modo, pelo fato de ter uma divisão em partes e permitir uma justaposição simbólica como uma flor, logo ganhou a aproximação com a rosa, flora mística por excelência em várias religiões, mas sobretudo no Cristianismo, quando passa a representar Maria. Numa época em que o marianismo cresceu vertiginosamente e numa época em que as grandes catedrais passaram a ser consagradas a Maria, a rosácea, pela sua posição nas igrejas, e pelo fato de permitir uma luz que incide no altar, passou a ser algo como um filtro para essa mesma luz divina, um elemento de passagens entre sagrados: *Maria = mãe de Deus*, a rosácea que “permite” que a luz a atravesse e chegue ao altar, morada do altíssimo (Ferguson [1972]; Campbell [1994]; Gauding [2009]).

Valeria lembrar, ainda que brevemente, que as igrejas medievais, em formato de cruz, dialogavam com certa visão do mundo antigo dos templos como representação do corpo. O texto que foi preservado da Antiguidade clássica e que mostra isso, para além da especulação, é o de Vitruvius (1960, p. 168-172), em que o celebrado arquiteto romano compara, à luz da geometria, o corpo humano com o formato que um templo “deve assumir”.

As rosáceas – usadas em profusão em todo o período medieval, com diferentes elementos, a depender do processo construtivo e do acesso às técnicas de cada período – mostravam passagens do Antigo ou do Novo Testamento, passagens da vida de Jesus, de Maria, de algum santo de prestígio. Embora fossem posicionadas mais alto que a vista humana, caso o observador pudesse vê-las de algum ponto, ela serviria como um livro de figuras, algo importante numa região e numa época de pessoas iletradas.

Toda essa explicação para que dela possamos extrair alguns dados importantes para o leitor de *Rosácea*: a) a rosácea como elemento de um “certo sagrado” (de uma certa mística, que mais esconde que revela, ao modo do arabesco), que filtra a luz divina; b) a geometria sagrada, de vasta tradição e histórico, que, na construção poética de Orides Fontela, é muitas vezes comparada com os limites da linguagem; e c) a rosácea como elemento agregador de diversos mundos e visões.

Feitos tais apontamentos, passamos à leitura de alguns poemas bastante representativos do livro focalizado neste estudo. Com isso, procuramos centrar nossa reflexão nos interstícios discursivos dos poemas selecionados. Mas, antes, algumas considerações sobre a obra *Rosácea* se fazem ver oportunas para melhor constituirmos nossa perspectiva de análise e, então, alcançarmos os objetivos, não sem medidas, aqui estabelecidos.

Em termos gerais, *Rosácea* é um livro de mistérios. E a palavra é aqui tomada em pelo menos dois sentidos a partir dos quais se pode vislumbrar outros: a) o que é misterioso, com-

plexo, difícil de ser percebido, escondido; b) o mistério entendido como algo da religião, de compreensão apenas para o fiel já “iniciado”. Esses mistérios são encontrados em outras tradições poéticas distintas, diversas, e sem contato direto entre si. Será vista nos “kennings” da poesia anglo-saxã (Lopes, 2004, p. 35-70) ou na contemporânea poesia de Adônis, Síria, (Adônis, 2012, p. 214-237) que tem, por sua vez, laços com uma tradição poética milenar daquela região do planeta e em tantos outros modos de se entender e fazer poesia.

Isso posto, comecemos pelos versos de “Habitat”:

O peixe
é a ave
do mar

a ave
o peixe
do ar

e só o
homem
nem peixe nem
ave

não é
daquém
e nem de além
e nem

o que será
já em nenhum
lugar
(Fontela, 1986 [2015], p. 245).

O tradutor Rodrigo Garcia Lopes aponta que os “kennings” são um tipo de metáfora ou perífrase, de modo a produzir dois efeitos: o primeiro seria um tipo de quebra-cabeça para o leitor e o outro seria uma produção literária que traria mais coesão ao que é narrado (Lopes, 2004, p. 60-61), além de ser efeito comum à poesia anglo-saxã. Em Adônis, temos tercetos que são como uma adivinha, já que há uma pergunta inicial: “O que é o vento?/ alma que não quer/ habitar o corpo” (Adônis, 2012, p. 217). Em ambas as tradições temos um diálogo com construções poéticas mais antigas e em ambas uma nomeação das coisas do mundo feitas por metáforas ou perífrases. No caso, não se sugere aqui que haja uma ligação direta da poesia de Orides Fontela com a desse autor anônimo do século X (dez) ou, ainda, uma ligação direta com a poesia contemporânea de um poeta sírio, mas sugerimos um diálogo com uma tradição da versificação breve e da versificação mística que é comum não apenas em *Rosácea*.

A diferença diria respeito, portanto, ao modo como Orides Fontela “lê” o mundo: no caso do poema anônimo, como bem observa Garcia Lopes (2004), trata-se de um lamento em relação a um mundo que se desvanece – e, por isso, se trata de uma poesia com alto teor melancólico. No segundo caso, de acordo com certa tradição da poesia árabe, persa e turca, Adônis tenta desvendar os mistérios do mundo. A poesia de Orides se aproximaria mais desta,

pelo conteúdo filosófico e pelo conteúdo místico. Seu eu lírico não é um mero observador das coisas do mundo, mas um observador de seus mistérios, do que as coisas do mundo têm como significado místico, característica comum aos “haikais”, por exemplo, que constituem um modo de escrita poética altamente religiosa, uma vez que é ligada ao budismo ou ao zen budismo, literatura e discursos estudados e praticados pela nossa poeta.⁴

O que sugerimos, antes de qualquer coisa, é que a brevidade da escrita de Orides e também a tendência a lidar com um certo tipo de metáfora dialoga com inúmeras correntes literárias, mas que seu modo de lidar com elas difere enormemente do modo como seus contemporâneos – e seus “pares de geração” – fizeram. Ainda valendo-se do comparativo (quase) extremo, a poesia de Adônis tem laços com a poesia sufi e a poesia de Orides, se não tem ligação direta com a poesia sufi, se avizinha dela quer pela brevidade, quer pelo modo como a poeta lê/enxerga as coisas do mundo.

Mas “Habitat” não é apenas o diálogo possível com a estrutura dessas e de outras poéticas que lidam com a brevidade e a metáfora. Ou é um exercício irônico ao modo de Fritz Mauthner, ou o contrário: uma profunda indagação a respeito do eu no mundo como pensa o budismo, pois o homem, nem peixe nem ave, nem no mar nem no ar, como se sua condição física não tivesse espaço na concretude do mundo.

Um outro poema que endossa o tom de mistério (e suas variações), arqueando ainda mais o arco do intransponível, inerente ao livro *Rosácea*, é “A loja (de relógios)”:

I

O relógio
horologium
a hora
logos.

II

Os peixes estão
no aquário
o touro está
na balança

e a virgem
parindo
os gêmeos.

⁴ Aqui, a propósito de uma questão teórica, utilizamos certo raciocínio de Michel Foucault sobre o “comentário” (*commentaire*): para o pensador francês, “comentário” seria um dos dispositivos de controle internos do discurso. “O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria a forma da *repetição* e do *mesmo*. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da *individualidade* e do *eu*” (Foucault, 1996, p. 29, grifos do autor). Para Foucault (1996, p. 25), o comentário é o “sonho de uma repetição disfarçada”. Um autor “repete” o outro, quase *ipsis literis*, mas já escreve mais o que o outro escreve, já que tempos e espaços são distintos.

III

Os relógios estão
na eternidade
(Fontela, 1986 [2015], p. 234).

Neste poema, a autora lida com o vocábulo “relógio”, que já tinha sido objeto de questionamento em *Alba* (1983) (Fontela, 2015, p. 190), mas aqui o vocábulo é separado/explicado em uma composição que remete ao vocábulo grego que gerou o vocábulo latino e depois o português: “hora” e “logos”. Há uma pequena distorção da palavra “relógio”, mas de modo a fazer crer que o relógio, um dos marcadores do tempo, e de um tipo de tempo, remeta justamente a “tempo” e a “logos”. Em seguida, o eu lírico parte para um raciocínio intrigante, com imagens intrigantes, aparentemente sem ligação entre si: “peixe/aquário” / “touro/balança” / “virgem/gêmeos”. Tais imagens remetem a tantas coisas possíveis e, ao mesmo tempo, a algo difícil de delimitar, pois se inviabiliza uma interpretação definitiva. Pode ser um jogo ao modo de Lacaille (que nomeou constelações), símbolos de tábuas místicas em que imagens aparentemente absurdas têm significado místico, figuras simbólicas encontradas na numismática (estudo de moedas pelo veio histórico) ou em tabuletas ancestrais.

Em grego, uma das palavras que deu origem à palavra “relógio” é “logion”, que é também a palavra do oráculo, uma predição e, depois, com o advento do pensamento cristão, a própria palavra do Cristo (Pereira, 1990, p. 350). Ou seja, há um conjunto de possibilidades de leitura, com as imagens caminhando da mais palpável (peixe no aquário) ao mais complexo (virgem que dá à luz a gêmeos), como se Orides Fontela tivesse sua própria Tábua Esmeraldina. À luz dos mitos, há touros na concepção da criação da Terra (na mitologia suméria) e virgens que dão à luz crianças, sendo talvez o mito mais conhecido o cristão.

No entanto, no poema acima, que tem a ver com o tempo ou com os tempos, tais imagens não são muito claras. De todo modo, essas “não clarezas” estão nessa eternidade com que o poema se fecha, sendo que nem tudo é desvendável para o sujeito, mesmo que ele viva mil vidas. E, falando em “não clarezas”, elas se chocam com os poemas em que a luz ou a referência à luz se encontram. Se a rosácea é por sua natureza o filtro de luz que vem de fora ao encontro do divino interno, o poema em questão é quase uma contradição.

Há outras contradições em *Rosácea* as quais não podemos passar ao largo, pois a contradição e a dúvida fazem parte do caminho do fiel, em particular o do budista. As incertezas, a falta de clareza frente às coisas do mundo, o insondável, o inexpugnável, o desconhecido, os mistérios ficam mais claros ou menos complexos em poemas como “As coisas selvagens”:

– a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio –

em tudo pulsa
e penetra
o clamor
do indomesticável destino
(Fontela, 1986 [2015], p. 237).

O Uno tão questionado no budismo e no sufismo, ou na mística de Plotino, depois retomada via cristianismo, aparece em muitos dos poemas de Orides Fontela e não apenas em *Rosácea*. Em outros momentos, Orides lidou com a inevitabilidade do destino em poemas como “Ananke”⁵ (deidade ligada ao destino e mãe das Moiras) e em poemas com formato tripartite, que lembram justamente o trabalho das Moiras (o fiar, o tecer e o cortar da vida). No universo cultural de Orides, cabem Moiras, o Eclesiastes, o pensamento sufi (ainda a ser visto com profundidade maior), as noções búdicas. O poema acima, embora a metrificação seja superior em sílabas que o haikai tradicional, guarda dele a observação filosófica da natureza e o conhecimento de que não se pode domesticar o previamente estabelecido.

Não se trata, como já se disse, de como outros poetas de “sua geração” praticavam a observação “banal” da natureza, e sim de uma observação da natureza que coloca o fiel como um “contemplador não passivo”, algo que pode ser identificado num poema breve mas muito contundente na obra de Orides como um todo: “O que é// o que// é?” (Fontela, 1986 [2015], p. 249). O poema destacado, então, se mostra extremamente interessante na medida em que mergulha numa das grandes dúvidas do fiel: tentar entender o que se mostra a ele. É ele, portanto, filosófico e religioso, assim como parte considerável da produção poética de Orides. Curioso também é perceber que sua divisão na folha branca caminha do três para o um ou ainda do complexo para o uno ou, ainda, para não exatamente o apaziguamento mas para o nada, que é a grande dúvida do fiel.

As “coisas selvagens” seriam um diálogo com a poesia japonesa ou a poesia chinesa tradicional? Nessa poesia, também há uma melancólica ou contemplativa observação das coisas do mundo.⁶ No entanto, pássaros não são apenas pássaros, e sim símbolos e metáforas da passagem, do tempo, dessa linha chamada vida que se situa entre duas sombras. Em *Rosácea*, há uma coleção de poemas representada pelo título “Bucólicas”, que poderia remeter diretamente a Virgílio, no entanto apresenta-se em relação maior com a lírica clássica grega.⁷ E, uma vez ainda, o zen. Orides Fontela consegue, desse modo, amarrar essas coisas aparentemente tão díspares.

4 Considerações finais

A poesia de Orides Fontela situa-se na literatura brasileira como um contraponto à determinada noção de geração, que pode aqui ser entendida como a reunião de poetas/escritores/artistas em prol de objetivos estéticos comuns, os quais se expressam seja na forma do fazer artístico, seja no motivo (tema) manifestado/expresso no resultado da criação. Tem-se, então, na poesia oridiana – notadamente reconhecida pela sua brevidade e concisão – a harmonia de tendências e de estilos diversos que se coadunam em propósitos do labor poético, os quais quase nunca sofrem variações.

⁵ Não há culpa/ não há desculpa/ não há perdão (Fontela, 1986 [2015], p. 280).

⁶ Em particular, pensamos aqui na poesia clássica chinesa recriada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada* por Haroldo de Campos. Organização de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

⁷ Pensamos aqui na coletânea “Liric Greci”, em tradução de Salvatore Quasimodo. Cf. QUASIMOSO, Salvatore. *Lirici Greci*. Veneza: Mondadori, 1974.

O “arabesco”, como possibilidade iluminadora dessa escrita breve, mostra-se surpreendente e essencial para aludir não apenas ao processo criativo de Orides, mas também à sua dimensão discursiva, marcada pela densidade, por um certo jogo de esconde-revela e pela projeção de uma unidade que alcança as bordas do inapreensível. Por sua vez, a “rosácea”, além de intitular um dos poemas do livro *Helianto* (1973), nomeia a penúltima obra da poeta (1986) e é apreendida como símbolo agregador do tangível e do intangível na composição de uma poesia misteriosa e sublimada, permeada por misticismos, elementos religiosos e filosóficos que se atrelam à elevação da matéria humana e não humana.

Nessa mirada agregadora, tornou-se possível, especialmente em virtude da erudição ímpar da poeta, o cotejamento de sua obra com a de poetas de tradições e culturas diversas. Eis aí um traço também inerente à poesia oridiana: o resgate do que é milenar para, com ele, estabelecer diálogos tantos. Tal movimento traz o passado para o presente, gerando tensões entre o antigo, o moderno e o contemporâneo, o que amplia ainda mais o campo de investigações em que se situa a obra de Orides Fontela.

Referências

- ADÔNIS. *Poemas/Adônis*. Tradução de Michel Sleiman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ALVIM, Maria Lúcia. *Poesia reunida*. Belo Horizonte: Relicário, 2024.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1.
- CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. 2. ed. Tradução de Maria Kenney e Gilbert E. A. Adams. Campinas: Papirus, 1994.
- CASTRO, Gustavo de. *O enigma Orides*. São Paulo: Hedra, 2015.
- CHING, Frank. D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. Tradução de Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COHEN, Joan Michel. Introdução. In: D’AVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Tradução de Joan Michel Cohen. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2010.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. Uma tradução de “A filosofia do mobiliário” (1840): Poe, crítico e ensaísta. *Tradução em Revista*, v. 34, n. 1, p. 83-99, jun. 2023. Disponível em: maxwell.vrac.puc-rio.br. Acesso em: 25 set. 2024.
- DOLHNIKOFF, Luis. Introdução. In: FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luis Dolhnikoff. São Paulo, Hedra, 2015. p. 7-20.
- FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art: with Illustrations from Paintings of the Renaissance*. Nova Iorque: Oxford, 1972.
- FONTELA, Orides. *Poesia completa*. Organização de Luís Dolhnikoff. São Paulo, Hedra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- CAUDING, Madonna. *The Sign and Symbols: Bible. The definite guide to the world of symbols*. Londres: Godsfield, 2009.

GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. 3. ed. Nova Iorque: Dover Publications, 1982.

CHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LOPES, Rodrigo Garcia. Posfácio. In: ANÔNIMO. *O navegante (The Seafarer)*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.

SCOTT, Sir Walter. On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particular in the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. *Art & Popular Culture*, Londres, v. 1, n. 1, p. 60-98, 1827. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/380045616/On-the-Supernatural-in-Fictitious-Composition>. Acesso em: 25 set. 2024.

VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*. New York: Dover Publications, 1960.

Encenar a Memória: proponências e figurações do coletivo em *Milagre Brasileiro*

Staging Memory: Proponencies and Figurations of the Collective in Milagre Brasileiro

André Luís Gomes

Universidade de Brasília (UNB)

Brasília | DF | BR

andrelg.unb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0950-497X>

Resumo: A peça *Milagre Brasileiro*, de Márcio Marciano, é analisada neste artigo a partir das suas encenações realizadas pelo Coletivo Alfenim e pelo projeto Quartas Dramáticas, com o intuito de refletir sobre os desafios da figuração do coletivo na dramaturgia contemporânea. Estruturada por meio da fragmentação narrativa, da colagem de vozes e de procedimentos brechtianos, a obra desestabiliza a centralidade do sujeito e propõe uma crítica contundente à história oficial da Ditadura Militar brasileira. A inserção da figura de Antígona, situada em um campo metateatral transformado em arena de memória, amplia a dimensão política da montagem ao tensionar as fronteiras entre o íntimo e o público. Dialogando com o “drama rapsódico”, conforme conceituado por Sarrazac, e com o “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, o texto teatral reafirma o teatro como espaço de proposição ética, política e estética. As encenações estão disponíveis na plataforma YouTube: a do Coletivo Alfenim corresponde a uma filmagem da encenação presencial; já a do Quartas Dramáticas foi concebida originalmente para o formato virtual, em 2022, como resposta às restrições impostas pelo contexto pandêmico. O objetivo do artigo é demonstrar que, em tempos de negacionismo e apagamento histórico, a dramaturgia contemporânea – tendo como foco *Milagre Brasileiro* – resiste como gesto estético de denúncia e reimaginação do coletivo.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea, *Milagre Brasileiro*, teatro político, proponência, fragmentação.



Abstract: This article analyzes the play *Milagre Brasileiro* (“Brazilian Miracle”), by Márcio Marciano, through its stagings by the *Coletivo Alfenim* and by the *Quartas Dramáticas* project, aiming to reflect on the challenges of representing the collective in contemporary dramaturgy. Structured through narrative fragmentation, voice collage, and Brechtian techniques, the play destabilizes the centrality of the subject and offers a powerful critique of the official narrative of the Brazilian military dictatorship. The inclusion of the figure of Antigone, placed in a metatheatrical space transformed into an arena of memory, broadens the political dimension of production by tensioning the boundaries between the intimate and the public. In dialogue with Sarrazac’s notion of “rhapsodic drama” and Nelson Rodrigues’s “unpleasant theatre,” the staging reaffirms theatre as a space of ethical, political, and aesthetic proposition. Both versions are available on YouTube: Alfenim’s is a recording of a live performance, while the Quartas Dramáticas version was originally conceived as a virtual reading, in 2022, in response to the restrictions imposed by the pandemic context. The article seeks to demonstrate that, in times of denialism and historical erasure, contemporary dramaturgy – with *Milagre Brasileiro* as a case study – endures as an aesthetic gesture of denunciation and collective reimagination.

Keywords: Contemporary dramaturgy, *Milagre Brasileiro*, political theater, proponency, fragmentation.

1 Introdução

A forma literária não é uma entidade estática ou neutra: ela se transforma à medida que os contextos históricos, sociais e políticos se alteram. Em tempos de crise – seja ela política, econômica, ambiental ou afetiva –, a literatura tende a reconfigurar seus dispositivos formais, instaurando novas maneiras de narrar, de construir personagens, de operar a linguagem e de se relacionar com o leitor. O teatro, nesse contexto, ocupa um lugar particularmente sensível, pois integra texto e presença, palavra e corpo sendo capaz de responder de modo imediato e contundente às urgências do presente. A dramaturgia contemporânea também tem reconfigurado seus modos de representação, tensionando as fronteiras entre ficção e realidade, entre o individual e o coletivo, entre o íntimo e o político. Diante das transformações sociopolíticas que marcam o presente – como a ascensão de discursos autoritários, o aprofundamento das desigualdades, os colapsos institucionais e os impasses da democracia representativa –,

muitas obras literárias e teatrais contemporâneas têm tensionado os modelos tradicionais de representação, deslocando o foco da subjetividade individual para a construção de uma voz coletiva, fragmentária e polifônica. Este artigo parte da hipótese de que as formas literárias contemporâneas, sobretudo as dramatúrgicas, interagem de maneira crítica e propositiva com essas mudanças, não apenas tematizando conflitos sociais e históricos, mas também reinventando os modos de produção, encenação e circulação da linguagem. Nesse sentido, a coletividade não se apresenta apenas como tema ou pano de fundo, mas como estrutura formal e ética que atravessa os textos – seja por meio de narrativas corais, da escrita compartilhada, da recusa à centralização autoral, ou da aposta em gêneros híbridos que aproximam literatura, performance, roteiro cinematográfico, documento e intervenção.

Um exemplo paradigmático dessa interseção entre forma literária, crítica sociopolítica e coletividade é a peça *Milagre Brasileiro*, escrita e dirigida por Márcio Marciano e encenada pelo Coletivo Alfenim. A montagem original, realizada em 2012, inscreve-se em um momento em que o Brasil vivia o auge do lulismo e da promessa de inclusão social, ao mesmo tempo em que já se delineavam os contornos das contradições estruturais que viriam a eclodir nos anos seguintes. Em 2019, em meio ao avanço do conservadorismo político e à ascensão da extrema direita, o coletivo decidiu disponibilizar a gravação da montagem no YouTube¹, atualizando a potência crítica da obra em um contexto marcado pela revisão autoritária da história e pela negação da memória política.

Durante o período da pandemia de COVID-19, o distanciamento social impôs uma reorganização profunda das práticas artísticas e pedagógicas, afetando diretamente as formas de presença e convivência no fazer teatral. No entanto, essa separação física, longe de significar isolamento absoluto, gerou novas formas de experiência íntima, coletiva e de escuta compartilhada. No experimento de encenação da leitura², realizado pelo projeto *Quartas Dramáticas*³ cada leitor-ator ou leitora-atriz estava em sua própria casa, em diferentes pontos da cidade, mas integrado a uma concepção estética coletiva e a uma estrutura dramatúrgica comum. A encenação virtual, nesse caso, deslocou os limites convencionais da cena, articulando as singularidades de cada corpo-espço em um gesto de comunhão poética e política. O que se viu foi a emergência de uma coletividade forjada não pela presença física, mas por uma proposição ética de escuta, afetação e corresponsabilidade artística. Nesse sentido, a intimidade tornou-se porosa, exposta à alteridade e convocada a se engajar em um exercício coletivo de construção de sentido. Em carta enviada a Sergio de Carvalho, Jean-Pierre Sarrazac observa que

o íntimo era justamente o contrário do intimismo: não uma retirada para a esfera do privado, mas um deslocamento mútuo e um tensionamento, característicos das dramaturgias da subjetividade, do privado e do público. A constituição, precisamente, do que Nicole Loraux [...] chama de 'vínculo da divisão' entre o íntimo e o político. [...] o íntimo – esse superlativo, esse interior do interior – deve ser enten-

¹ Conferir ANDRÉ LUIS GOMES, para link de acesso.

² Conferir COLETIVO DE TEATRO ALFEIM, para link de acesso.

³ O *Quartas Dramáticas* é um projeto de extensão universitária vinculado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), coordenado por mim desde sua criação em 2010. Inicialmente voltado à divulgação de textos teatrais por meio de leituras públicas, o projeto ampliou, ao longo dos anos, seus objetivos e metodologias. Atualmente, desenvolve pesquisas em torno da prática de “encenar a leitura” como estratégia estética e pedagógica que visa integrar o texto dramático – em seus diversos suportes – ao espaço cênico, explorando suas dimensões performativas, discursivas e políticas.

dido como a nossa conexão mais estreita com o que nos é exterior, com o Outro, com o que nos é estrangeiro. (Sarrazac, 2020, *on line*)

A cena doméstica, convertida em espaço de criação, revelou-se então como território de atravessamentos e encontros, onde a performatividade do íntimo se ressignifica como dispositivo político. Assim, mesmo diante das limitações materiais impostas pelo confinamento, a leitura encenada reafirmou seu potencial proponente: ao operar nos interstícios entre palavra, corpo e escuta, ela atualizou a cena como lugar de convocação coletiva, capaz de mobilizar subjetividades e tensionar fronteiras entre o público e o privado, o individual e o coletivo.

Ao investigar os modos em que a forma literária se rearticula frente às transformações do presente, este estudo propõe uma reflexão sobre os gestos estéticos que procuram reinscrever o comum no coração da criação artística, tendo em vista texto dramatúrgico e encenação. A coletividade é compreendida aqui como princípio de composição e de proposição política: ela se inscreve nos textos como potência de dissenso, como recusa da lógica do eu hegemônico e como ensaio de novas formas de convivência, escuta e resistência. Ao situar a noção de coletividade no cerne da discussão sobre forma e política, este artigo busca contribuir para o debate contemporâneo sobre os vínculos entre estética e sociedade, entre criação e transformação, entre escrita e comunidade. Afinal, em um tempo marcado pela fragmentação e pelo esgotamento de projetos coletivos, o teatro ainda pode operar como espaço de reencontro, invenção e reconfiguração do comum.

Como nos lembra Jacques Rancière (2009), a política da arte não se define por seus conteúdos ideológicos ou por sua filiação partidária, mas pela forma como ela reorganiza o sensível, ou seja, pelos modos como torna visível o que antes era invisível, audível o que era silenciado, e pensável o que era excluído da partilha comum do mundo. Essa “distribuição do sensível” se realiza, muitas vezes, por meio de operações formais que deslocam as convenções de percepção, exigindo do leitor ou espectador uma reconfiguração dos modos de atenção e de escuta. É nesse sentido que a coletividade, enquanto princípio composicional e político, ganha centralidade nas práticas literárias e teatrais que se abrem à polifonia, à fragmentação e à performatividade.

Jean-Pierre Sarrazac (2012), ao refletir sobre os impasses da dramaturgia tradicional e as possibilidades do chamado “drama pós-dramático”, destaca a emergência de formas rapsódicas, descontínuas e rizomáticas que recusam a linearidade e a clausura narrativa em favor de uma escritura que privilegia a dispersão, a montagem e a interpelação direta do público. Nesse “drama rapsódico”, como ele o denomina, a cena se transforma em lugar de enunciação múltipla, onde os fragmentos de voz, de memória e de experiência coletiva se articulam em um tecido textual aberto, em permanente reinvenção.

Paul Zumthor (1993), por sua vez, ao discutir a performance como ato poético e comunicativo, sublinha a força relacional do texto quando ativado no espaço da presença. Para ele, a performatividade é inseparável da ideia de comunidade: é no ato partilhado da enunciação que a palavra adquire espessura social e política. Assim, leituras encenadas como a de *Milagre Brasileiro* em 2022, realizadas de modo remoto, apesar da mediação tecnológica, reafirmam a capacidade do texto dramático de convocar presenças, instaurar vínculos e gerar pensamento comum – mesmo à distância.

Por fim, Umberto Eco (1989), ao desenvolver a noção de “obra aberta”, já antecipava que a incompletude e a polissemia formal de um texto podem funcionar como convite à

participação ativa do leitor. No entanto, propomos aqui uma ampliação dessa ideia com base no conceito de *proponência* que venho pesquisando e desenvolvendo no âmbito do projeto Quartas Dramáticas: além da abertura estrutural que permite múltiplas interpretações, muitas obras contemporâneas carregam proposições implícitas – éticas, estéticas e políticas – que, mesmo não sendo declaradas, orientam os gestos de leitura e de encenação. Neste artigo,⁴ essas proposições funcionam como vetores de ação, convites à partilha, sugestões de posicionamento diante do mundo.

2 *Antígona*: o íntimo como extimo, memória e política

A peça *Milagre Brasileiro*, escrita por Márcio Marciano e encenada originalmente pelo Coletivo Alfenim, mobiliza uma escritura dramatúrgica que transita entre o plano do doméstico e o campo do político, entre o trauma íntimo e o silenciamento histórico coletivo. No artigo “Um coração que ferve pelo que faz gelar: história e mito no espetáculo *Milagre Brasileiro*”, o pesquisador Diógenes Maciel sintetiza a fábula/enredo da peça:

No âmbito da fábula/enredo desta peça, tudo se dá muito mais pela ausência de um encadeamento de ações do que pelo seu contrário, instituindo uma reflexão mítico-histórica em torno de *possíveis* (Sarrazac, 2009) que envolvem aspectos da história recente brasileira, a saber, o contexto pós-AI-5 (dezembro de 1968) e a discussão sobre o próprio teatro, sobre as possibilidades e impossibilidades de representação estética de um evento tomado enquanto trauma histórico, sintetizado na emergência discursiva e, ao mesmo tempo, fantasmática de uma (im)personagem: o desaparecido político, centro, então, deste espetáculo. (Maciel, 2014, p.21)

Essa síntese da fábula/enredo permite reflexões sobre os mecanismos dramatúrgicos de *Milagre Brasileiro*. Ao articular referências intertextuais a obras como *Antígona*, de Sófocles, e *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, a peça opera sobre camadas simbólicas de longa duração, reativando arquétipos da cena ocidental – a filha que desafia o poder em nome da dignidade dos mortos, a família como campo de opressão e perversidade – e os reinscrevendo no contexto da repressão estatal brasileira, especialmente na figura dos desaparecidos políticos.

A primeira camada intertextual de *Milagre Brasileiro* se revela no diálogo com *Antígona*, de Sófocles, tragédia que cristalizou, ao longo da tradição ocidental, a figura da mulher que, em nome da justiça e do amor aos mortos, se insurge contra as leis do Estado. Essa figura arquetípica, que desafia a interdição de Creonte e insiste em dar sepultura ao irmão Polínice, emerge na peça de Márcio Marciano não como mera referência clássica, mas como matriz simbólica para repensar os conflitos contemporâneos entre poder e memória, corpo e política, vida e violência institucional.

No contexto brasileiro, a figura da *Antígona* ressignificada assume contornos específicos: ela encarna não apenas a recusa individual à norma injusta, mas o gesto coletivo de enfrentamento ao apagamento histórico e à negação do luto das famílias de desaparecidos políticos. Em *Milagre Brasileiro*, os mortos não nomeados, os corpos não devolvidos, os silêncios

⁴ Este artigo tem como base o trabalho de conclusão de curso desenvolvido por Rute Leal, sob minha orientação, no qual a autora também atuou na montagem da encenação virtual analisada. Conferir: MOREIRA, 2022.

impostos pelo Estado e os traumas herdados se inscrevem como feridas abertas, clamando por rituais que restituam a dignidade dos que foram arrancados da vida e da memória. Essa proposição estética e política se materializa de forma contundente logo na rubrica inicial da peça, que descreve uma cena carregada de significados visuais e simbólicos:

Nas laterais do campo, lado a lado, os atores narradores têm o rosto encoberto com cartazes que pendem do alto e que reproduzem seus retratos com a legenda: 'Terrorista – Para o seu bem-estar e o de seus familiares, denuncie'. A atriz que representa Antígona lança em movimento pendular uma lâmpada em resistência que também pende do teto. (Milagre Brasileiro, 2009, p. 1)⁵

Essa rubrica, ao mesmo tempo imagem e gesto, condensa os principais vetores do drama: o silenciamento imposto pelas narrativas de Estado, a construção da figura pública do “inimigo interno” e a persistência da luz – ainda que frágil e instável – como símbolo de resistência e de memória. Os cartazes que cobrem os rostos dos atores denunciam o apagamento das identidades, ao mesmo tempo em que expõem a lógica da delação e da vigilância que atravessou o Brasil durante a ditadura e que ressurge em contextos de recrudescimento autoritário. Tais escolhas estéticas mobilizam procedimentos brechtianos ao instaurar o distanciamento crítico (*Verfremdungseffekt*), rompendo com a ilusão mimética e convocando o espectador a uma posição de análise e reflexão. A ocultação dos rostos impede a identificação imediata com os personagens, deslocando o foco da emoção para a estrutura social que os oprime. A sobreposição entre o corpo do ator e a denúncia performada atua como *gestus*, revelando a atitude política e histórica das figuras em cena, enquanto a oscilação da luz projeta o teatro como arena de conflito, em que a memória é tratada não como dado, mas como disputa simbólica e ideológica.

O corpo da atriz-Antígona, por sua vez, desloca-se sob a oscilação de uma lâmpada – figura de instabilidade, mas também de persistência luminosa – sugerindo uma coreografia do risco, da denúncia e da insubmissão. O movimento pendular da lâmpada, longe de ser apenas estético, encena uma oscilação entre luz e sombra, entre o dito e o interdito, entre a vida e a morte. A escolha desse gesto reafirma a dimensão proponente da cena, na medida em que sugere à encenação formas de lidar com o trauma e de manter acesa a memória dos que foram apagados.

A peça, ao tensionar o interdito da palavra e do corpo – interdito que marca também a tragédia sofocliana –, propõe uma atualização dramatúrgica da tragédia clássica, em que o heroísmo não reside mais na ação individualizada, mas na resistência coletiva e silenciosa. Nesse sentido, a peça se aproxima das práticas do teatro épico brechtiano: ao invés de emocionar passivamente, provoca o pensamento, evidenciando os mecanismos históricos e políticos da violência.

A proponência do texto revela-se, aqui, no modo como *Milagre Brasileiro* não dramatiza a dor como espetáculo, mas como proposta de enfrentamento. A evocação de Antígona serve para ativar uma cadeia de significações em torno do direito à memória, do dever de nomear os ausentes e da urgência de reconstituir os vínculos comunitários dilacerados pela repressão.

Ao nomear a personagem como ATRIZ QUE REPRESENTA ANTÍGONA, o dramaturgo já instaura uma tensão com as estratégias brechtianas de distanciamento, rompendo com a ilusão cênica tradicional. Em vez de buscar o acolhimento emocional da plateia, a cena se

⁵ Doravante usaremos apenas a sigla MB seguida de paginação.

constrói como um monólogo metateatral, marcado pela indignação e pelo tom de denúncia. Nesse discurso, o público é diretamente interpelado, como se cada espectador e espectadora fosse um desdobramento de Ismênia – a irmã que, na tragédia clássica, recusou-se a acompanhar Antígona no gesto de enterrar Polinice. Assim, o texto desloca a fábula mítica para o presente, ativando sua dimensão ética e política. Nesse contexto, ecoa a contundente advertência da personagem:

O que fazem aqui? O que pretendem? Neste lugar não há nada a não ser a Morte. Vão embora. Tudo foi destruído, aniquilado, não há indícios, não há lembranças. Nenhuma lição moral, nenhum alento, nenhuma esperança. Vão embora, já disse. (MB, p. 2)

A fala, com sua força negativa e seu apelo à retirada, opera como contranarrativa diante de discursos conciliatórios ou redentores, reforçando a potência trágica e política da cena. Esse tom agressor, de rejeição ao consolo e à narrativa linear, antecede a entrada do coro, que irrompe com uma canção de timbre singelo e acolhedor, deslocando a cena do confronto para a partilha. O coro – que aqui parece configurar-se como uma extensão da própria plateia – responde à interpelação da atriz-Antígona indagando pela memória. Não se trata, porém, de uma memória ordenada ou restauradora, mas de uma lembrança instável, porosa, subjetiva e coletiva ao mesmo tempo. Como enunciam os versos da canção:

Uma voz falará por mim
Voz humana
Que tomo de empréstimo
Corpo que dança
Enquanto me pensa
Memória, minha memória
Continente
Do nada
Memória
Turva, una, plural. (MB, p. 3)

Essa composição coral evidencia o que Sarrazac (2012) define como “dramaturgia do entre” – um espaço de tensão entre vozes, tempos e afetos, onde a cena já não apresenta verdades absolutas, mas convoca o espectador ao risco da escuta. A memória, aqui, não é um repositório fixo de fatos passados, mas um campo de forças em disputa, sempre reconfigurado no presente da enunciação. É nesse sentido que Didi-Huberman (2012), ao refletir sobre as imagens da catástrofe, afirma que recordar não é restaurar, mas resistir ao apagamento: lembrar é acender “um ponto de incêndio” no tecido da história.

Assim, o texto dramaturgico e a encenação realiza o que Walter Benjamin (2012) denominou de “passado carregado de agora” – uma constelação onde o tempo histórico é revisto a partir da urgência do presente. O gesto de rememorar, portanto, não se dá como repetição, mas como deslocamento crítico, como escavação das ruínas que o discurso oficial tentou soterrar. A presença do coro, como corpo coletivo e voz múltipla, transforma a cena em um campo de escuta radical, onde a memória se constitui como acontecimento cênico: turva, una, plural.

Seguindo a análise de Maciel (2014), a dramaturgia de *Milagre Brasileiro* apresenta uma estrutura fragmentária e episódica, deliberadamente desvinculada de um fluxo nar-

rativo contínuo. Articulada por conexões abruptas, ela renuncia à construção da “fábula” – como destaca o próprio dramaturgo – e impõe aos atores o desafio de mobilizar seus “corpos expressivos” para dar forma a uma “virtualidade” que, segundo Marciano, “somente pode se constituir em personagem como ausência” (Marciano *apud* Maciel, 2014, p. 14).

Neste sentido, numa conjunção insurgente de vozes, atrizes, designadas por números, se desdobram em mulheres perseguidas e torturadas por um sistema opressor. As falas evocam memória das violências sofridas e de identidades dilaceradas pela repressão, transformando a dor em denúncia e resistência. Outra voz que abruptamente ganha a cena – como indica a rubrica, no fundo do palco, de costas para a plateia e com um urinol à sua frente – é o PAI DE FAMÍLIA, que aparenta urinar enquanto ordena, em francês, que Antígona e Ismênia coloquem vendas nos olhos: *‘Antigone! Ismène! Mettez le bandage dans les yeux!’* O gesto impõe não apenas a cegueira literal, mas materializa uma ordem patriarcal que exige obediência e apagamento. Sob uma perspectiva brechtiana, a cena rompe com a ilusão mimética e provoca novo distanciamento crítico, levando o espectador a refletir sobre a naturalização da autoridade e da submissão. Já sob a ótica foucaultiana, trata-se de uma prática discursiva e disciplinar, em que o corpo feminino é controlado e domesticado pela figura masculina que o vigia e o regula. A venda imposta às personagens femininas revela a violência simbólica que silencia o saber das mulheres, nega-lhes a visão e as relega ao espaço da obediência, transformando a cena em uma denúncia das estruturas de dominação que atravessam o corpo, o gênero e a memória.

A figura do Pai, mais do que um personagem, torna-se uma metáfora do poder autoritário, do controle disciplinador e do discurso opressor que rege as relações familiares e sociais. É ele quem impõe regras, silencia vozes e naturaliza a hierarquia, sobretudo em relação às mulheres, que, em tom resignado e coletivo, declaram em coro: *“Peço perdão aos mortos / Mas obedeço aos governantes / Ter pretensões ao impossível / É loucura!”*. Essas vozes femininas, organizadas em coro trágico, não apenas denunciam a violência simbólica da obediência, mas expõem os limites impostos à ação e ao desejo das mulheres em uma sociedade marcada por opressões históricas e institucionais.

Os monólogos em francês do PAI DE FAMÍLIA introduzem um jogo intertextual sofisticado, estabelecendo ressonâncias com o universo rodriguiano e suas próprias caricaturas da moral familiar. Esse uso do francês – idioma da cultura aristocrática europeia – reforça a distância e o poder do pai como figura de dominação e estrangeirização, inclusive no seio da própria família. Tal estratégia acentua o estranhamento, recurso típico de uma cena brechtiana, deslocando o espectador da identificação imediata para uma postura mais crítica diante da encenação.

A rubrica que solicita explicitamente *“A PRIMEIRA FOTO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA”* – com letras em caixa alta – insere-se no contexto de 1968, ano emblemático de insurgências políticas e culturais. Ao convocar esse símbolo fotográfico em meio a uma peça profundamente crítica, o dramaturgo não apenas ironiza o ideal da família nuclear como também questiona o lugar da memória, da representação e da história oficial. Trata-se de uma provocação que desestabiliza os alicerces do álbum familiar como registro afetivo e privado, convertendo-o em documento público e político, passível de crítica e desconstrução.

3 *Álbum de Família*: o trágico grotesco e o desmonte da estrutura patriarcal

O segundo eixo intertextual mobilizado em *Milagre Brasileiro* é, portanto, o vínculo com *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, peça marcada pelo incômodo, pelo tabu e pela corrosão das imagens idealizadas da família. Na dramaturgia de Rodrigues, o núcleo familiar é retratado como espaço de opressão, violência e perversidade – não como abrigo, mas como cárcere simbólico, regido por estruturas autoritárias e pulsões subterrâneas.

Márcio Marciano ativa esse referencial rodrigueano não como repetição, mas como deslocamento crítico. Se em Nelson Rodrigues os traumas familiares frequentemente se encerram em um círculo de fatalismo e perversão, em *Milagre Brasileiro* eles se abrem para uma leitura estrutural da violência, revelando o modo como o poder patriarcal se articula com os dispositivos do Estado repressivo. O pai, o marido, o general – essas figuras muitas vezes se confundem ou se sobrepõem no texto, compondo um sistema contínuo de dominação.

A peça opera, assim, com os elementos do trágico grotesco – o absurdo, o escatológico, o violento – como estratégia estética de denúncia. A família em cena é um microcosmo do autoritarismo nacional: lugar onde se repetem as dinâmicas de controle, silenciamento, tortura e negação. Nesse ponto, a peça mantém uma relação tensa com *Álbum de Família*: se em Nelson Rodrigues a denúncia tende à claustrofobia, em Marciano ela se torna campo de proposição, abrindo-se ao político e à coletividade.

Essa dimensão “extimista do íntimo”, como propõe Sarrazac, é também uma via de leitura crítica do próprio corpo dramático da peça. As canções, os monólogos carregados de dor, os silêncios abruptos, as lacunas narrativas e os fragmentos de fala não comunicam apenas interioridade, mas expõem as ruínas de uma subjetividade atravessada pela história. Assim, o texto não se apresenta como um espelho da alma, mas como campo de disputa simbólica, onde a memória, a violência e o desejo se condensam em gesto poético e político.

Em *Milagre Brasileiro*, a crítica à ideologia da família tradicional é articulada por meio do ator-narrador, que assume a função de comentador e guia da memória coletiva. Essa perspectiva se concretiza, sobretudo, na explanação das imagens que compõem o *Álbum de Família* – dispositivo cênico e dramático que não apenas organiza a narrativa como também evoca simbolicamente a construção ideológica do passado. A sequência de fotos do álbum não remete a uma memória afetiva ou doméstica, mas opera como alegoria da nação sob o regime militar, funcionando como índice da propaganda oficial durante o chamado “Milagre Econômico”, que compreende o período entre 1968 e 1973.

Um exemplo claro dessa operação dramática está na descrição da primeira fotografia do álbum, que espelha o discurso ufanista imposto pelo Estado. Nesse trecho, observa-se o entrelaçamento entre a representação familiar e a narrativa de progresso econômico, evidenciando como a dramaturgia tensiona os limites entre o privado e o político: “[...] A foto na primeira página do *Álbum de Família*. [...] Estamos em tempos promissores, em pleno milagre econômico. Faz quatro anos que a Revolução Redentora trouxe de volta a ordem e a paz aos lares do país. [...]” (MB, p. 8).

A encenação desse trecho assume um papel crítico ao colocar em evidência a articulação entre o discurso de ordem e progresso e os mecanismos de silenciamento e repressão impostos pelo regime. Assim, o *Milagre Brasileiro* não apenas desmonta o ideal da família como célula harmoniosa da sociedade, mas denuncia sua função como peça-chave no apa-

rato ideológico da ditadura – sustentada pelo apagamento das vozes dissidentes e pela invisibilização dos corpos desaparecidos.

A segunda foto do álbum de família é construída de forma metateatral, quando o ATOR 2, com tom irônico, qualifica o pai como zeloso, por demonstrar preocupação com a formação educacional e cultural das filhas. Como presente de aniversário para as gêmeas, o pai oferece um teatrinho. Nesse contexto, o ATOR 2 comenta, de maneira sarcástica, que o teatro seria uma antiga instituição moral, sublinhando o tom crítico da cena. Assim, configura-se o teatro dentro do teatro, já que as meninas passam a manipular os bonecos, encenando o enterro de Polinices. Em seguida, a cena é atravessada por uma justificativa ultranacionalista do Pai de Família, que exalta a delação como um dever patriótico, afirmando que qualquer brasileiro que se omita por medo diante de decisões importantes é indigno, que a pátria deve estar acima das amizades pessoais e que ele seria capaz de denunciar até a própria mãe, caso julgasse necessário para proteger a segurança nacional.

A estrutura dramatúrgica da peça se (des)organiza como uma sucessão de colagens de episódios, em que fragmentos vão se acumulando e pulverizando questões de gênero, violência e opressão. A narrativa recusa a linearidade e aposta numa lógica de justaposição, onde as cenas se entrelaçam por tensões temáticas mais do que por encadeamentos causais. Em um dos momentos mais expressivos dessa fragmentação, ocorre um longo monólogo proferido sem pontuação, como se dito em um único fôlego, acumulando sensações, imagens e acontecimentos de maneira vertiginosa. Tal estratégia intensifica o fluxo de consciência da personagem e o sentimento de asfixia diante das violências impostas.

Em seguida, a peça apresenta um diálogo carregado de ironia entre o Coronel Valhacouto e o Pai de Família, que se refere ao jovem como um desvio dos padrões esperados de masculinidade. O Coronel questiona: “Então é este o rapaz? Que coisa! Para onde caminha nossa juventude...” (p.13), ao que o Pai responde com desalento, acusando o filho de se interessar por poesia e projetos de vida alternativa. A preocupação do Coronel se volta, então, à sexualidade do jovem, perguntando se ele já demonstrou “interesse natural pelo sexo oposto”. A resposta – “Apático. Passa o dia lendo livros encapados com papel de embrulho” – evidencia não apenas a tentativa de patologização do comportamento desviante, mas também o silenciamento de subjetividades que não se alinham à normatividade imposta. O diálogo prossegue com a oferta de um «remédio» para tais males, sugerido como um serviço de cunho corretivo, sob a chancela de sigilo, com a entrada de uma figura feminina responsável por tal “tratamento”. A construção da cena expõe, de maneira crítica, os dispositivos de repressão e correção moral disfarçados de zelo familiar e institucional. É nesse momento que adentra a atriz que representa Antígona, agora transfigurada em Madame Ronsard – uma meretriz decadente, de gestos largos e murmúrios afrancesados, cuja presença sublinha o cruzamento entre erotismo, poder e decadência. Essa transfiguração confere à figura de Antígona um viés paródico, ao mesmo tempo em que tensiona os sentidos morais e simbólicos da personagem trágica, convertida aqui em alegoria grotesca dos mecanismos de repressão sexual e disciplinamento dos corpos.

Em transição musical, o ator que representa o Pai de Família retira a máscara, revelando não apenas o rosto, mas também uma fratura interna. A cena adquire um tom confessional, marcado por pequenas falas-monólogos que, entre silêncios e pausas, recuperam memórias de torturas, cumplicidades e arrependimentos. A quebra da figura autoritária por meio do gesto de desmascaramento não simboliza redenção plena, mas uma brecha de

humanidade trêmula, que emerge tardiamente. Esse momento de exposição íntima prepara a entrada do CORO, que sintetiza em tom grave e poético o núcleo trágico da peça.

As vozes do coro, em uníssono, declaram:

Há muito de terrível. Mas nada
É mais terrível do que o homem.
Tudo aprendeu. Versado.
Ignorante. Não chega a nada.
Tudo é possível para ele,
Mas um limite possui.
Quando não o encontra, transforma-se
Em seu próprio inimigo.
O que é humano
O homem não estima e assim
Monstruoso torna-se a si próprio. (MB, p. 15)

Esse canto coral, que evoca a tradição da tragédia grega, recoloca o homem no centro da catástrofe que ele mesmo fabrica, rompendo com a ilusão de progresso e domínio. A passagem funciona como comentário ético e metateatral, atualizando o papel do coro como consciência coletiva, que não apenas observa, mas intervém, julgando e relançando ao público a responsabilidade de interpretar – e de agir. Aqui, a tragédia se reencena não apenas como forma, mas como gesto político, revelando a monstruosidade latente nos mecanismos de poder e a urgência de seus limites.

O desfecho da cena intensifica o embate ético e simbólico instaurado ao longo da peça. Após o canto do coro, que denuncia a monstruosidade humana quando esta ultrapassa os próprios limites, a ATRIZ ANTÍGONA irrompe em resposta, reinstaurando o gesto originário da tragédia: a recusa ao esquecimento e a defesa do direito à memória. Dirigindo-se ao coro – e, por extensão, ao público –, ela afirma com solenidade: “Os deuses não querem ver sem sepultura o filho retalhado.”

É um retorno à figura de Antígona como símbolo da desobediência civil e do compromisso com os ritos da memória, mesmo diante da interdição do poder. A resposta do coro – “Por que é tão obstinada?” – revela a perplexidade diante da resistência inabalável, que se opõe à lógica da submissão e da conveniência.

A atriz, então, encerra com uma fala lapidar: “Para servir de exemplo.” Com essa frase, o gesto trágico se atualiza como proposição política. Não se trata apenas da fidelidade a um irmão morto, mas da afirmação de um princípio: o direito de honrar os mortos, de contrariar as leis injustas, de sustentar a dignidade diante do arbítrio. Em sua obstinação, Antígona não busca glória pessoal, mas lança um exemplo a ser seguido – convocando a cena e o público à responsabilidade diante do esquecimento e da barbárie.

Após uma nova transição musical que conduz o público à terceira foto do “Álbum de Família”, o ATOR 2, assumindo a função de narrador-irônico, dirige-se ao público com ênfase teatral: anuncia, com certo sarcasmo, a terceira imagem do álbum – “a imagem acabada do fervor religioso”. Trata-se do registro das gêmeas no dia da Primeira Comunhão, evocando o ritual católico como dispositivo de disciplinamento moral e de consagração dos valores familiares tradicionais.

As cenas finais da peça se configuram como uma síntese simbólica e corrosiva da identidade nacional construída sob os escombros da violência institucional. A transição musical marca a preparação para a última imagem do “Álbum de Família”. O Pai de Família – figura que

ao longo da obra encarna o autoritarismo doméstico, a cumplicidade silenciosa e a fachada do zelo patriótico – traça no chão as linhas de um campo de futebol. Esse gesto, ao mesmo tempo banal e ritualístico, inscreve o corpo da família no campo simbólico da Nação: o futebol, espetáculo que une e hipnotiza, funciona aqui como metáfora do consenso ilusório, da celebração da vitória em meio ao fracasso ético.

A família se recompõe, em silêncio, para a última foto. Carregam flâmulas e bandeiras do Brasil – agora em frangalhos – como se sustentassem os restos de uma ideia de pátria corroída. O Pai de Família se junta ao grupo, tentando recompor a imagem de unidade e pertencimento. No entanto, à música solene sobrepõe-se o som da transmissão original do jogo Brasil x Itália, da final da Copa do Mundo de 1970 – ápice do chamado “Milagre Econômico” e marco do esforço propagandístico da Ditadura Militar. A justaposição entre o rito esportivo e o gesto teatral expõe a construção artificial do sentimento patriótico como um espetáculo cuidadosamente roteirizado para esconder os cadáveres da repressão.

É nesse contexto que a ATRIZ ANTÍGONA irrompe com seu discurso final, despido de lirismo, cortante em sua lucidez:

ATRIZ ANTÍGONA – Vão embora e amem seus filhos, seus cães e comparsas. Vão embora e amem seus subterfúgios, suas alegações de inocência. Vão embora e amem a família porque o amor é breve, porque o amor é necessário. Voltem ao seio do lar, ao âmago do ventre imaculado, porque o amor é breve e a Nação precisa continuar iludida. Voltem ao seio da terra. Ao coração do medo, da miséria, do conforto, do estrume. Vão embora e tranquem suas casas. Desliguem as conexões do verossímil. Vão embora e eu prometo uma bala na testa, o corte irreparável das veias, a queda no abismo, o ébrio silêncio dos culpados, a bem-aventurança dos cínicos, a exata argumentação dos vencedores. Vão embora e eu prometo a aniquilação irrevogável de toda contradição. (MB, p.18)

Sua fala não é mais de lamento, mas de denúncia crua e radical. A repetição da fórmula “vão embora” atua como exortação e expulsão: uma tentativa de romper com a cumplicidade cotidiana, com o pacto do silêncio que sustenta os dispositivos de poder. Ela convoca o público a encarar seus próprios subterfúgios – o amor familiar, os álibis da inocência, o conforto privado – como elementos de manutenção da ilusão coletiva.

Ao afirmar que “o amor é breve” e que “a Nação precisa continuar iludida”, a fala explicita o caráter farsesco da ideologia nacional-familiar. O apelo para que voltem “ao seio da terra”, “ao coração do medo, da miséria, do conforto, do estrume” funciona como um mergulho no inconsciente político da sociedade brasileira – onde convivem desejo de ordem, aversão à diferença e naturalização da barbárie.

O monólogo culmina numa promessa irônica e trágica: “uma bala na testa”, “o corte irreparável das veias”, “o ébrio silêncio dos culpados”, “a bem-aventurança dos cínicos”. Antígona, aqui, não apenas contesta a lei dos vencedores – ela desnuda seus efeitos: a aniquilação da dúvida, da contradição, da memória crítica. A peça se encerra, assim, não com uma conclusão conciliadora, mas com uma interpelação brutal, lançada à plateia como espelho e abismo.

Enquanto essa evocação acontece em cena, sons de fogos de artifício ecoam ao fundo, indicando que, fora do espaço privado, a coletividade celebra um triunfo nacional – possivelmente uma vitória futebolística, convertida em metáfora da celebração do mito patriótico verde-amarelo. A justaposição entre o rito religioso das meninas e a explosão de euforia

popular sugere uma crítica à fusão entre fé, nação e espetáculo. No mesmo gesto em que se consagra o corpo das meninas à religião, consagra-se o corpo nacional ao mito da unidade, apagando tensões e conflitos.

4. Considerações finais

A dramaturgia contemporânea tem enfrentado o desafio de figurar o coletivo não como um simples agrupamento de personagens, mas como uma entidade instável, polifônica e em constante tensão. Tal figuração extrapola a mera soma de vozes individuais, construindo-se, frequentemente, a partir de dispositivos formais que desmontam a centralidade do sujeito e diluem fronteiras entre o íntimo e o político. *Milagre Brasileiro*, nesse sentido, opera por uma sobreposição de vozes, estruturando-se numa colagem de diálogos entre ideias clássicas e modernas, que intensifica sua carga crítica por meio da fragmentação híbrida de linguagens e da ausência de linearidade narrativa.

O texto dramático e as encenações aqui analisadas revelam uma perspectiva crítica em relação a esse período da história brasileira, oferecendo-se como dispositivos de denúncia e reflexão. Conforme exposto no *Caderno de Apontamentos* do Coletivo de Teatro Alfenim, o dramaturgo Márcio Marciano explicita o objetivo político-pedagógico da peça: “A dramaturgia ‘desdramatiza’ os fatos para colocá-los numa chave de estranhamento, exatamente para que o público se posicione hoje em relação àquele passado.” (Lúcio Souza, 2010, p. 52, grifo nosso).

Essa “desdramatização” está alinhada à noção brechtiana de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), que rompe com a ilusão e convoca o espectador à crítica. Por meio de recursos cênicos simples e signos emblemáticos – como o álbum, a foto, a máscara –, a montagem assume uma proposição ativa, convidando o público a refletir sobre os mecanismos históricos de apagamento e a persistência das estruturas autoritárias na contemporaneidade.

Nesse sentido, o uso de máscaras no contexto das cenas que envolvem o “Álbum de Família” ganha especial relevância. Na montagem do Coletivo Alfenim, optou-se por máscaras em forma de caveira, diretamente associadas aos desaparecidos políticos, transformando o rosto dos intérpretes em espectros de uma memória negada. Já o projeto *Quartas Dramáticas* escolheu máscaras confeccionadas com sacos plásticos, um recurso que acentua tanto a ironia quanto o ambiente de tortura evocado pelo período ditatorial. O uso dos sacos – objeto associado à asfixia – ressignifica o rosto como território de apagamento, denunciando a brutalidade do regime e produzindo forte impacto visual e simbólico.

Esses procedimentos cênicos não apenas revelam camadas ocultas da história recente do país, como também acionam o conceito de *proponência*, entendido aqui como a capacidade de certas obras de ativar proposições éticas e políticas implícitas, mesmo quando não enunciadas de forma explícita. *Milagre Brasileiro* é, assim, uma obra aberta e proponente, na qual o teatro atua como espaço de memória, denúncia e elaboração coletiva do trauma histórico.

Ao ativar essas proposições em cena, a leitura encenada de *Milagre Brasileiro* realizada em 2022 no *Quartas Dramáticas* reafirma a potência dessa dramaturgia como dispositivo coletivo de escuta e elaboração. A performance remota, fragmentada em telas, reiterou a natureza rapsódica do texto e amplificou seus efeitos de distanciamento crítico, conforme defendido por Brecht. O íntimo aqui não se fechou em si mesmo, mas transbordou em dire-

ção ao comum, revelando como o teatro – mesmo em sua forma mais contida, como a encenação da leitura – pode tornar visível aquilo que o discurso oficial insiste em apagar.

A montagem do Alfenim e a encenação da leitura virtual realizada pelo projeto Quartas Dramáticas – em sua XIX edição – compartilham uma mesma orientação política e estética. Ambas utilizam o teatro como um dispositivo de memória e denúncia. A primeira, por meio da fisicalidade e da presença direta dos corpos em cena; a segunda, por meio de recursos de mediação tecnológica que não enfraquecem, mas reconfiguram o impacto das proposições cênicas. A encenação da leitura, ainda que em formato virtual, preservou o caráter proponente do texto: um convite à partilha crítica, à escuta do não-dito, à reativação de sentidos diante da história. Ambas as montagens estão disponíveis na plataforma YouTube, o que amplia seu alcance e potencializa seu efeito político e pedagógico. Importa frisar, contudo, que a versão do Alfenim consiste em uma filmagem da encenação presencial, enquanto a versão do Quartas Dramáticas foi concebida desde o início para ser apresentada virtualmente, em 2022, em resposta às restrições do contexto pandêmico.

Nesse sentido, *Milagre Brasileiro* opera como um teatro da proposição: em vez de oferecer respostas, levanta questões, tensiona memórias, desestabiliza certezas. Ao atualizar a função política da cena, o texto dramático e as encenações realizadas reafirmam a potência do teatro como lugar de resistência e de reimaginação do coletivo. Em tempos de apagamento, negacionismo e revisionismo histórico, essas obras reafirmam a urgência de dizer – em voz alta – o que tantos tentaram calar.

Assim, *Milagre Brasileiro* transforma o “álbum” da família nacional – repleto de censuras, violências e apagamentos – em campo de insurgência estética, onde os corpos silenciados reaparecem, os vínculos se reconfiguram e a cena se torna espaço de elaboração coletiva do trauma histórico.

Referências

ANDRÉ LUIS GOMES. *Milagre Brasileiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRgE-vBbwMcY>. Acesso em: 08 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. Tradução: André Fischer. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. *Milagre Brasileiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SIEBmL1XGwY>. Acesso em: 08 jun. 2025.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de João Carlos Martins Cruz. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LÚCIO, Ana Cristina; SOUSA, Adriano Cabral de. *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim – caderno de apontamentos*. Campina Grande: Bagagem, 2010.

MARCIANO, Márcio. *Milagre Brasileiro: a longa procissão de nossas misérias*. In: LÚCIO, Ana Cristina Marinha; SOUZA, Adriano Cabral de (orgs.); *Milagre Brasileiro – Teatro Alfenim* João Pessoa: Coletivo

Alfenim, 2009. MARCIANO, Márcio. *Milagre Brasileiro*.- Teatro Alfenim. Caderno de Apontamentos. Campina Grande: Bagagem., 2010, pg. 11 -12.

MILAGRE BRASILEIRO (primeira versão do roteiro: XI/2009). Inédito. Mimeo, 2009.

MOREIRA, Rute Leal. Milagre Brasileiro: significações sociopolíticas no espetáculo do coletivo de teatro Alfenim e na leitura cênica-midiática do XIX Quartas Dramáticas. 2022. 28 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/33893>. Acesso em: 05 jun. 2025.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de Família. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. In: Folhetim, n. 7, mai-ago, 2000. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/folhetim-7/> Acesso em: 08/06/2025.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poéticas do drama moderno*. Trad. Pedro Cenoura. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Possibilidades atuais de um teatro crítico*: carta de Jean-Pierre Sarrazac a Sérgio de Carvalho (2019). Dramaturgia Dialética. 29 mai. 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/05/29/possibilidades-atuais-de-um-teatro-critico-carta-de-jean-pierre-sarrazac-a-sergio-de-carvalho/>. Acesso em: 07 jun. 2026.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

“Supondo que a história seja um trem de ferro”: modernidade tecnológica e pobreza da experiência em Machado de Assis

“Assuming that the Story is a Train”: Technological Modernity and Poverty of Experience In Machado de Assis

Gustavo Ramos de Souza

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Londrina | PR | BR

gustavo-ramos-1989@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5164-420X>

Resumo: O objetivo deste artigo é propor uma reflexão sobre a obra de Machado de Assis tendo em vista a forma como ele abordou o trem em suas obras, com especial atenção ao conto “Evolução” e a partir da análise de trechos de *Quincas Borba*, de *Dom Casmurro*, de *Esau e Jacó* e de *Memorial de Aires*. A perspectiva aqui adotada é oriunda dos estudos midiáticos, sobretudo a partir da concepção mcluhiana de mídia – na qual é possível incluir o trem como tecnologia midiática – e das formulações de Wolfgang Schivelbusch (2014), que analisou como o trem e as estradas de ferro promoveram alterações no aparelho perceptivo humano ao criarem uma nova relação com o tempo e com o espaço. Essa crise da percepção – portanto, estética (*aesthesis*) – acarreta uma crise da experiência (*Erfahrung*), analisada por Walter Benjamin (2012) como sintoma da modernidade e cuja consequência é a crise da narração. Ou seja, o trem se torna um princípio formal na obra machadiana.

Palavras-chave: Machado de Assis; modernidade; estradas de ferro; crise da experiência.

Abstract: This paper aims to propose a reflection on the work of Machado de Assis, considering the ways in which he represented the train in his writings – particularly in the short story “*Evolution*” and through an analysis of selected passages from *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau and Jacob*, and *Counselor Ayres’ Memorial*. The approach adopted here is grounded in Media Studies, especially drawing on the McLuhanian conception of media – which allows the train to be understood as a mediatic technology – and on Wolfgang Schivelbusch’s



(2014) formulations, who examines how the train and the railways promoted changes in the human perceptual apparatus by creating a new relationship with time and space. This perceptual crisis – hence, an aesthetic (*aesthesis*) one – leads to a crisis of experience (*Erfahrung*), analyzed by Walter Benjamin (2012) as a symptom of modernity and whose consequence is the crisis of narration. In other words, the train becomes a formal principle within Machado de Assis's work.

Keywords: Machado de Assis; modernity; railways; crisis of experience.

1. Embarque

Adolfo Morales de los Rios Filho (2000) recorda, em *O Rio de Janeiro Imperial*, que já em 1835 – somente dez anos após as primeiras construções de estradas de ferro na Inglaterra – havia surgido o plano de estabelecer no Brasil uma estrada de ferro partindo do Rio de Janeiro, com o objetivo de ligar a capital do Império com a província de Minas Gerais – o que aconteceria, no entanto, apenas na década de 1850, sob o empreendimento de Irineu Evangelista de Sousa, o célebre Barão de Mauá. A construção visava, segundo Delso Renault (1978), facilitar o transporte do café, que se tornaria a principal *commodity* do Império: “Com a penetração da lavoura do café torna-se impraticável o transporte em lombo de burro. Nessa segunda metade do século expande-se o sistema de transporte. Urge que ele atinja os pontos de escoamento ao cais de exportação. É a fase da ferrovia” (Renault, 1978, p. 47). É em virtude de uma necessidade econômica que se modifica a paisagem técnica do país – necessidade que só pôde ser atendida por causa do processo de modernização europeu que o Brasil tentava emular sob os auspícios de Dom Pedro II.

Em crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, a 26 de junho de 1864, Machado de Assis comenta que a linha férrea garantiria a prosperidade do Brasil, “graças à facilidade das comunicações”, mas teria como efeito adverso o fim do princípio épico das antigas narrativas: “adeus, poesia das viagens! – os narradores das viagens antigas serão consultados de tempos em tempos, como uma distração para os viajantes futuros” (Assis, 2021a, p. 151). No mesmo periódico, escreve a 14 de agosto de 1864: “Não lhes falarei da estrada de ferro; já pouco espaço me resta, e a estrada de ferro merece, não uma coluna, mas um folhetim” (Assis, 2021a, p. 184). O que chama a atenção em ambos os trechos é a relação entre a literatura e a estrada de ferro, na medida em que, num primeiro momento, afirma que por causa do trem perder-se-ia a dimensão da viagem – fundamental à literatura desde Homero – como acúmulo de experiência vivida; já num segundo momento, diz que o trem merece um folhetim – digno, portanto, de se tornar assunto de um cronista. A primeira visão é confirmada em crônica publicada a 15 de julho de 1877 na *Ilustração Brasileira*, quando comenta que a inauguração da Estrada de Ferro de São Paulo dominou todas as conversas daqueles dias, mas que ele perdeu a festa de

inauguração: “Pobre de mim! Fiquei, não a ver navios, porque a estrada acabou com eles, mas a ver vagões” (Assis, 2021a, p. 402). Por um lado, tem-se o velho motivo hugoano do *ceci tuera cela*, ou seja, o trem matará o navio; por outro, observa-se que Machado, embora não refratário ao progresso e à ciência, opta por não testemunhá-la. Ainda nessa crônica, fala sobre o homem do interior que este crê não em distâncias, mas no tempo, e que “há trinta anos, quem dissesse que podia ir por terra a São Paulo, em 15 horas [...] era dado por doido” (Assis, 2021a, p. 402).

Tem-se, portanto, as seguintes constatações derivadas das estradas de ferro: 1) o fim da dimensão épica da viagem; 2) o trem torna-se assunto de folhetim; 3) o trem facilita a comunicação; 4) o trem substitui o navio como forma de transporte; 5) o cronista coloca-se à margem do progresso; 6) o trem modifica a nossa relação com o tempo e com o espaço.

2. Primeira parada

No conto “Evolução”, publicado pela primeira vez na *Gazeta de notícias*, em 24 de junho de 1884, e depois recolhido nas *Relíquias da casa velha* (1906), Inácio, um empresário, narra os encontros com o seu amigo Benedito, um deputado, e suas conversas sobre a necessidade de o país entrar na marcha do progresso. Conhecem-se em uma viagem do trajeto Rio-Vassouras e, para dissipar “os tédios do caminho” (Assis, 2019, p. 441), falam sobre as estradas de ferro:

Naturalmente, o primeiro objeto foi o progresso que nos traziam as estradas de ferro. Benedito lembrava-se do tempo em que toda a jornada era feita às costas de burro. Contamos então algumas anedotas, falamos de alguns nomes, e ficamos de acordo em que as estradas de ferro eram uma condição de progresso do país (Assis, 2019, p. 441).

Benedito crê que o progresso será vagaroso, diz que não serão seus filhos que verão “todo este país cortado de estradas” (Assis, 2019, p. 441), ao que Inácio replica dizendo que, a despeito disso, “é a nossa primeira necessidade. Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro” (Assis, 2019, p. 441). Benedito diz achar a ideia bonita, já Inácio responde que “importa-me pouco que seja bonita, contanto que seja justa” (Assis, 2019, p. 441). A ideia central do conto, à qual as noções de progresso tecnológico e evolução se vinculam, é a apropriação que Benedito faz da frase de Inácio, ou melhor, da evolução de uma ideia justa para o capitalista até tornar-se uma ideia bonita para o deputado, um mero floreio retórico. Vejamos como isso se dá. Duas semanas depois do primeiro encontro, Benedito convida Inácio para almoçar em sua casa e diz que este tem razão sobre a ideia de o Brasil ainda estar engatinhando: “Sim, senhor; é justamente o que o senhor dizia na diligência de Vassouras. Só começaremos a andar quando tivermos muitas estradas de ferro” (Assis, 2019, p. 442). Quatro meses depois, reencontram-se em Paris, e Benedito diz-lhe: “Lembra-se do que nós dizíamos na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andar com estradas de ferro” (Assis, 2019, p. 443). Inácio, por sua vez, diz que foi à Europa justamente para cuidar de uma estrada de ferro. Anos depois, reencontram-se novamente. Benedito havia se tornado deputado e preparara, para seu discurso de estreia, justamente um elóquio sobre as estradas de ferro, já Inácio contava inaugurar, pela sua empresa, o primeiro trecho da estrada. Em seguida, Benedito pede-lhe que leia o início

de seu discurso, no qual a frase sobre o Brasil “engatinhando” reaparece: “aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (Assis, 2019, p. 445).

A evolução do título nada mais é que a evolução da frase de efeito proferida por Inácio que é progressivamente assimilada por Benedito. Na primeira vez que Benedito a repete, apesar de atribuir a ideia ao seu verdadeiro autor, “*o senhor dizia*”, ele promove uma sutil alteração, inserindo um sujeito oculto da primeira pessoa do plural que substitui o sujeito Brasil da oração: “[nós] só começaremos a andar quando [nós] tivermos”. A apropriação se dá pela transformação de um discurso direto de outrem em um discurso indireto livre. Da segunda vez, Benedito se coloca como coautor da ideia: “*lembra-se do que nós dizíamos*”. Mais que isso: se originalmente a frase era “eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando”, agora é “o Brasil está engatinhando”. O que antes era uma comparação, um símile, torna-se no discurso de Benedito uma metáfora. Os termos comparativos desaparecem. Da última vez, Benedito toma a ideia para si: “*dizia eu* a um amigo”. O vocábulo criança reaparece, mas como metáfora e não como símile: “o Brasil é uma criança que engatinha”. Além disso, há um acréscimo entre o andar e as estradas de ferro. Benedito diz: “só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro”. E esse processo de apropriação já é sugerido desde o início, quando Inácio descreve Benedito da seguinte maneira: “intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter ideias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa” (Assis, 2019, p. 440). Ademais, antes de se assumir autor da ideia, Benedito já age como se fosse ele o especialista em estradas de ferro: “falava-me daquelas coisas, como se acabasse de as descobrir, expondo-me tudo, *ab ovo*” (Assis, 2019, p. 444).

Ora, mais que uma história sobre como o poder político se apropria da livre-iniciativa, isto é, sobre como o estamento burocrático estatal absorve o liberalismo e o esvazia como retórica sem lastro na realidade, fazendo que as ideias estejam fora do lugar, conforme a interpretação de Roberto Schwarz (2016) sobre a ideologia liberal à brasileira, o que interessa reter do conto não é o conflito entre discurso e ação, mas sim o fato de que o clichê sobre o progresso, em que pesem as variações assumidas por Benedito, associava-se desde o início, pela boca de Inácio, à construção das estradas de ferro. Comentando o conto “Evolução”, Raymundo Faoro (2001, p. 323-325) afirma que

Progresso e estradas de ferro seriam termos correlatos; o progresso se revelava nas estradas de ferro, conforme a visão difundida ao tempo, persistente ainda no pensamento de Rui Barbosa, ministro da Fazenda do Governo Provisório. Das estradas de ferro irradiava-se o conceito para o progresso material, vagamente aliado ao progresso industrial. [...] Com o transporte, financiado de Londres, o Brasil renasceria, eliminando o atraso, globalmente, sem que, passo a passo, se erguesse a indústria, da oficina à usina.

Se Benedito apropria-se da frase feita de Inácio, o fato é que Inácio já se apropriara do lugar-comum corrente, no Segundo Império, de que o progresso se traduzia na construção de estradas de ferro – lugar-comum, aliás, materializado pelos empreendimentos do Barão de Mauá. Não à toa, a comparação entre o trem e o burro apresenta-se no conto quando Benedito diz se lembrar do tempo “em que toda a jornada era feita às costas de burro” – a simbolizar o atraso de países subdesenvolvidos em oposição às estradas de ferro, “condição

de progresso do país”. A antinomia trem e burro traduz a dialética do progresso e do atraso que “Evolução” dramatiza, sendo que o preço que se paga pelo progresso é a anulação da subjetividade, na medida em que a apropriação é algo naturalizado, “um efeito da lei da evolução” – mal necessário, portanto, para que o Brasil saia da condição de atraso –, até que o indivíduo deixe de coincidir consigo próprio, abrindo-se ao exterior e tornando-se aquilo que não é: “Este homem é sincero, pensei comigo, está persuadido do que escreveu”. Aquilo que é efeito é tomado pela causa, a exterioridade torna-se interioridade, e o postíço é naturalizado. Isso fica evidente já no segundo parágrafo de “Evolução”, quando Inácio descreve Benedito:

Quarenta e cinco anos, e muitos cabelos pretos; para os que o não eram, usava um processo químico, tão eficaz que não se lhe distinguiam os pretos dos outros – salvo ao levantar da cama; mas ao levantar da cama não aparecia a ninguém. Tudo mais era natural, pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio e bengala (Assis, 2019, p. 440).

Inácio, ao descrever ironicamente o amigo, diz que é quase impossível distinguir os cabelos pretos dos cabelos tingidos de preto por processo químico; diz também que roupas, sapatos, corrente de relógio e bengala são tão naturais quanto pernas, braços, cabeça e olhos. Não se trata apenas de confusão deliberada, mas sim da incapacidade de distinguir o que é natural do que é artificial, a prótese do próprio corpo. Como diz Marshall McLuhan (1974, p. 63), em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, a propósito do mito de Narciso, “qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo”. Ele prossegue:

Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o “fechamento” ou o deslocamento da percepção, que automaticamente se segue. É a contínua adoção de nossa própria tecnologia no uso diário que nos coloca no papel de Narciso da consciência e do adormecimento subliminar em relação às imagens de nós mesmos. Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos (McLuhan, 1974 p. 64).

Nesse sentido, em vez de ver em Benedito sob a perspectiva tradicional dos estudos machadianos, a qual enxergaria nele o jogo entre aparência e essência ou mesmo a dialética do localismo e do cosmopolitismo, segundo a qual as ideias maquiaram a realidade, podemos observá-lo desde uma perspectiva midiática, em que, pela autoamputação e pela narcose narcísica, as próteses de seu corpo são tomadas como extensões de si. Assim é que, no exórdio do seu discurso, ele escreve: “dir-me-eis que uma nação não se compõe só de estômago para digerir, mas de cabeça para pensar e de coração para sentir. Respondo-vos que tudo isso não valerá nada ou pouco, se ela não tiver pernas para caminhar” (Assis, 2019, p. 445). Para além da metáfora evolucionista spenceriana, cuja teoria estabelece uma analogia organicista em que cada parte do corpo social possui uma função específica para a harmonia do todo, as pernas para caminhar equivalem de fato ao trem. É metáfora e não é metáfora, afinal, as estradas de ferro como metonímia do trem corresponderiam de fato a extensões das pernas, segundo a formulação de McLuhan. Em suas palavras, “a economia de gestos, principal característica de todas as ferramentas e máquinas, talvez seja a expressão imediata de pressões físicas que nos

impelem a projetarmo-nos ou estendermo-nos a nós mesmos, seja sob a forma de palavras, seja sob a forma de rodas” (McLuhan, 1974, p. 207). O trem, ao mesmo tempo que se refere à amputação das pernas e sua consequente substituição, implica uma economia de gestos, de movimentos e de atenção, acoplando-se ao aparelho psíquico e direcionando a percepção. O trem acaba incorporado, então, à forma mesma de perceber as coisas do mundo, ou melhor, a percepção se torna mediada pelo trem. É assim que a subjetividade é anulada em favor daquilo que se tornou uma extensão de si, ocorrendo um apagamento da esfera interior, um esvaziamento em favor da extensão que lhe dá forma.

Em *The mechanic muse* (1987), Hugh Kenner investiga as relações entre a literatura e as inovações tecnológicas surgidas a partir da metade do século XIX e mostra de que modo autores como Ezra Pound e James Joyce não apenas representaram tematicamente tais tecnologias, mas também como elas foram absorvidas em um nível formal. Kenner (1987) atribui ao “século da máquina” – isto é, o século XIX – invenções como o telefone, o fonógrafo, o telégrafo, as estradas de ferro, o automóvel, o cinema, a máquina de escrever, a lâmpada elétrica, entre outras. Flora Süssekind, por sua vez, em *Cinematógrafo de Letras*, se propõe a analisar as relações entre literatura e técnica entre as décadas de 1880 e 1920 na literatura brasileira. Para a autora, “não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária” (Süssekind, 1987, p. 15). Embora se dedique à produção de autores como Olavo Bilac, João do Rio e Artur Azevedo – contemporâneos de Machado de Assis –, a pesquisadora pouco diz a propósito do autor de Brás Cubas. É curiosa tal omissão, pois são célebres as crônicas em que Machado de Assis descreveu a presença de mídias tecnológicas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, como a fotografia, o fonógrafo e o bonde elétrico – basicamente sinônimos de progresso científico e técnico no período e que representavam como o país se empenhava em acompanhar as transformações tecnológicas dos países mais avançados. Não é acidental que a primeira sessão pública de cinema no Brasil tenha acontecido em julho de 1896, apenas alguns meses após a exibição do cinematógrafo dos Irmãos Lumière em dezembro do ano anterior. Em “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, Nicolau Sevcenko (p. 415-416),

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. [...] Machado, mais velho, cuja sensibilidade se formou no cenário das instituições imperiais, assinala o ímpeto e a velocidade das mudanças, a surpresa dos seus contemporâneos e as resistências erguidas como meios de defesa contra um fluxo que a tudo parecia levar de roldão.

Esse mundo em transformação pelo progresso tecnológico prefigura a “era eletrônica” de que fala McLuhan, porquanto as mídias – e McLuhan (1974), em sentido lato, denomina mídias coisas díspares, como o relógio, a tipografia, o avião, o automóvel, o telégrafo, o telefone, o rádio, o cinema e a televisão – modificam a percepção humana, como demonstra Walter Benjamin (2012), em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, quando fala do efeito de choque e do “inconsciente óptico”, e Jonathan Crary ao defender a historicidade

da percepção humana, posto que condicionada pelas novas tecnologias de observação do século XIX: “a partir de meados do século XIX, a percepção se caracteriza fundamentalmente por experiências de fragmentação, choque e dispersão [...], lado a lado com o surgimento de novas formas tecnológicas de espetáculo, exposição, projeção, atração e registro” (Crary, 2013, p. 25-26). É nesse sentido que o conceito de mídia como extensão do homem deve ser entendido, na medida em que as mídias criam uma nova economia da percepção, modificam a relação do homem com o mundo, ou melhor, a percepção torna-se mediada pelas novas tecnologias. McLuhan enfatiza a mídia sobre a mensagem, pois, na vida cotidiana as mídias são praticamente invisíveis, dado o nosso interesse nas mensagens por elas produzidas; entretanto, o seu imperativo é de que, “em vez da mensagem, atentemos para as mídias em si, na modificação que elas provocam nas mensagens” (Müller; Felinto, 2019, p. 9). Assim, o leitmotiv “o meio é a mensagem” significa que “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio [medium] ou veículo”, é “o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas (McLuhan, 1974, p. 23). Desse modo, quando Benedito se apropria da ideia de Inácio e torna-a sua, isso significa que, ao modo de uma mídia, transforma o conteúdo – a ideia de Inácio – e dá-lhe feição própria. Não à toa, nas três vezes que a repete, a ideia ganha pequenas variações até ser totalmente incorporada ao seu discurso. E, vale notar, as repetições ocorrem em três espaços diferentes: a casa de Benedito, uma rua de Paris e depois no gabinete de Benedito. A ideia passa por deslocamentos espaciais e alterações sintático-lexicais, com acréscimos e supressões. Os movimentos de deslocamento e parada mimetizam, em um nível estrutural, o próprio trem.

3. Segunda parada

Não é demais lembrar que, em ao menos dois romances, Machado de Assis coloca em um trem o estopim da história, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Em *Quincas Borba*, o primeiro encontro de Rubião com Sofia e Cristiano Palha, no capítulo XXI, se dá justamente dentro do trem:

Na estação de Vassouras, entraram no trem Sofia e o marido, Cristiano de Almeida e Palha. Este era um rapagão de trinta e dois anos; ela ia entre vinte e sete e vinte e oito. Vieram sentar-se nos dois bancos fronteiros ao do Rubião, acomodaram as cestinhas e embrulhos de lembranças que traziam de Vassouras, onde tinham ido passar uma semana; abotoaram o guarda-pó, trocaram algumas palavras, baixo. Depois que o trem continuou a andar, foi que o Palha reparou na pessoa do Rubião, cujo rosto, entre tanta gente carrancuda ou aborrecida, era o único plácido e satisfeito. Cristiano foi o primeiro que travou conversa, dizendo-lhe que as viagens de estrada de ferro cansavam muito, ao que Rubião respondeu que sim; para quem estava acostumado à costa de burro, acrescentou, a estrada de ferro cansava e não tinha graça; não se podia negar, porém, que era um progresso...

— Decerto, concordou o Palha. Progresso e grande.

— O senhor é lavrador?

— Não, senhor.

(Assis, 2012a, p. 73)

A linha da Estrada de Ferro que liga o Rio de Janeiro a Vassouras foi concluída apenas em 1865, pouco antes, portanto, dos sucessos narrados nos capítulos iniciais de *Quincas*

Borba, uma vez que a história narrada começa em 1867. Depois de Rubião dizer que, para quem estava acostumado à viagem feita à costa do burro a viagem era sem graça, pergunta a Palha se é lavrador, porém, não é apenas a sua fala que denota que ele não está acostumado à estrada de ferro, mas também o seu ar “plácido e satisfeito”. De acordo com Wolfgang Schivelbusch (2014, p. 76), nas viagens de trem do século XIX, os viajantes de classes mais privilegiados eram marcados pelo tédio, enquanto os mais pobres mostravam-se mais felizes, com “conversas alegres e risadas” (Schivelbusch, 2014, p. 76, tradução nossa). A ascensão social de Rubião, portanto, fica evidente pelo fato de ele não estar habituado às formas de socialização da classe para a qual emergiu.

O que chama mais a atenção, entretanto, é o fato de as viagens de trem serem “sem graça”, o que ecoa o fim da “poesia das viagens” de que Machado falava em crônica de 1864. No mundo desencantado da técnica, não há espaço para a poesia, para a experiência, mas apenas para a prosa dos dias – por isso que o encontro com Sofia não será o prólogo de uma história de amor, nem um caso adúltero. Nada de grandes peripécias, apenas um enredo de amor não correspondido um tanto “sem graça”, embora isso seja o que menos importa em *Quincas Borba*. O tédio é o sentimento que domina a cena antes de Palha dirigir a palavra a Rubião, pois o narrador descreve que, com exceção de Rubião, havia “tanta gente carrancuda e aborrecida”. Palha, aliás, diz que “as viagens de estrada de ferro cansavam muito”, ao que Rubião responde que a viagem “não tinha graça”, comparada à viagem à costa do burro. Nas palavras de Schivelbusch (2014, p. 58, tradução nossa),

[...] viajar torna-se monótono na exata proporção de sua rapidez – representa a avaliação da viagem ferroviária feita por todos os viajantes do século XIX que ainda estavam acostumados às viagens pré-industriais e, portanto, incapazes de desenvolver modos de percepção apropriados à nova forma de transporte. A monotonia e o tédio resultaram das tentativas de transferir o aparato perceptivo da viagem tradicional, com sua intensa apreciação da paisagem, para a ferrovia².

Em *Dom Casmurro*, a cena inicial, narrada no primeiro capítulo, dá-se igualmente num trem:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso (Assis, 2016, p. 79).

Nesse trecho, a viagem de trem é antítese da poesia, ou melhor, não é o lugar apropriado para a recitação de versos. A viagem de trem é também espaço de recolhimento: não é porque

¹ On the contrary, the sounds emanating from these carriages could be overheard in the compartments of the privileged: ‘merry conversation and laughter rang all the way into the boredom of my isolation cell’.

² traveling becomes dull in exact proportion to its rapidity – represents the evaluation of railroad travel made by all those nineteenth-century travelers who were still accustomed to pre-industrial travel and thus not able to develop modes of perception appropriate to the new form of transportation. Dullness and boredom resulted from attempts to carry the perceptual apparatus of traditional travel, with its intense appreciation of landscape, over to the railway.

se conhece alguém “de vista e de chapéu” que se pode abordá-lo e importuná-lo com poemas e falas sobre os ministros. Conversas dentro do trem devem acontecer apenas entre amigos e familiares. Para Schivelbusch (2014, p. 67, tradução nossa), “os viajantes no compartimento do trem não sabiam o que fazer uns com os outros, e a leitura tornou-se um substituto para a comunicação que não mais ocorria”³. Curiosamente, na cena de abertura de *Dom Casmurro*, há a intromissão de dois regimes de sociabilidade: isso porque a leitura tornara-se um substituto da comunicação entre as classes altas, a fim de evitar o constrangimento de olhar o passageiro que estava à sua frente sem dizer palavra. Contudo, o poeta do trem invade o espaço de Bento Santiago ao querer recitar-lhe seus versos. A poesia converte-se, assim, não apenas em intromissão no espaço pessoal do outro, mas, justamente pelo caráter recitativo próprio da oralidade e da sociabilidade pré-moderna (leitura em voz alta), promove um entrelaçamento entre os hábitos reclusos e burgueses com os hábitos das classes baixas. Ou seja, Bento Santiago vê-se constrangido pela “presença desagradável de outros viajantes”⁴ (Schivelbusch, 2014, p. 77). Para Roberto Schwarz (2006), haveria na interação de Bento Santiago com o poeta do trem a dinâmica própria de dois modos de sociabilidade do Brasil Império:

O gentleman distante (Casmurro) não destoa do seu modelo de civilidade europeia, com seu direito à *privacy*, o costume do anonimato etc. Em contraste, a sem-cerimônia do rapaz que nem sequer havia se apresentado aponta a capital provinciana, o país invivível, do qual Casmurro se queixa aos amigos elegantes, que têm hábito de chá, camarote no teatro e casa em Petrópolis (Schwarz, 2006, p. 40).

A cena inicial do romance serve a Bento Santiago como mote para o título do livro que escreve, mas não só isso. Denota, por um lado, o esnobismo de Casmurro, a sua tentativa de emular os comportamentos da elite europeia, bem como a “demonstração de tolerância, de aceitação da contingência e do diverso” (Schwarz, 2006, p. 40), na medida em que diz não guardar rancor do poeta que lhe diz nomes feios e lhe dá a alcunha; por outro, tem-se a sua convivência pretensamente permissiva com quem é diferente de si, com aquele que se encontra abaixo dele – pelo menos, o comportamento invasivo do poeta sugere – na pirâmide social. Se a alcunha sugere “fumos de fidalgo”, Bento Santiago age como um aristocrata que busca se distanciar dos reles plebeus, embora lhes trate com certa complacência. A cena do trem, em certa medida, apresenta o conflito social que norteia a narrativa.

4. Terceira parada

A oposição entre a viagem feita à costa do burro e viagem nas estradas de ferro que está presente tanto na fala de Benedito em “Evolução” quanto na de Rubião em *Quincas Borba* retorna no último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, em um diálogo do desembargador Campos com o Conselheiro Aires:

³ The travelers in the train compartment did not know what to do with each other, and reading became a surrogate for the communication that no longer took place.

⁴ the displeasing presence of fellow travelers.

Ao subir a serra as nossas impressões divergiram um tanto. Campos achava grande prazer na viagem que íamos fazendo em trem de ferro. Eu confessava-lhe que tivera maior gosto quando ali ia em caleças tiradas a burros, umas atrás das outras, não pelo veículo em si, mas porque ia vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pinturescos. O trem leva a gente de corrida, de afogadilho, desesperado, até a própria estação de Petrópolis. E mais lembrava as paradas, aqui para beber café, ali para beber água na fonte célebre, e finalmente a vista do alto da serra, onde os elegantes de Petrópolis aguardavam a gente e a acompanhavam nos seus carros e cavalos até à cidade; alguns dos passageiros de baixo passavam ali mesmo para os carros onde as famílias esperavam por eles.

Campos continuou a dizer todo o bem que achava no trem de ferro, como prazer e como vantagem. Só o tempo que a gente poupa! Eu, se retorquisse dizendo-lhe bem do tempo que se perde, iniciaria uma espécie de debate que faria a viagem ainda mais sufocada e curta. Preferi trocar de assunto e agarrei-me aos derradeiros minutos, falei do progresso, ele também, e chegamos satisfeitos à cidade da serra (Assis, 2022, p. 46-47).

O tópico do “progresso”, que figurava nas outras obras, retorna também; porém, se lá os interlocutores estavam de acordo sobre o progresso do trem, aqui, o entusiasmo é todo de Campos, afinal, diz ele, o trem poupa-lhe tempo. Enquanto Campos defende o progresso e o tempo que se poupa, Aires opõe-se com o argumento do ganho da experiência (*Erfahrung*): ver a cidade surgir pouco a pouco com “tantos aspectos pinturescos”, paradas para beber café ou água na fonte, a vista do alto da serra e o senso de coletividade (“as famílias esperavam por eles”). A pobreza da experiência é resultado do desenvolvimento da técnica: “uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (Benjamin, 2012a, p. 124). Sendo a viagem rápida demais, não se recolhem histórias passadas de boca a boca, não há espaço para novas experiências; há apenas o deslocamento do ponto A ao ponto B no menor tempo possível.

Para Wolfgang Schivelbusch (2014), a viagem de trem nas estradas de ferro, ao mesmo tempo que diminuía o tempo, modificavam também o espaço. Isso porque a velocidade encurtava as distâncias que separavam lugares equidistantes e, paradoxalmente, expandia o espaço, na medida em que incorporava as novas áreas cobertas pela rede de transporte. Por exemplo, ao mesmo tempo que a distância entre Petrópolis e o Rio de Janeiro parecia diminuir em virtude do menor tempo gasto no deslocamento, tinha-se a sensação de que uma cidade era extensão da outra, como se a paisagem nova fizesse também parte da antiga. Assim, continua Schivelbusch (2014, p. 37, tradução nossa), “por um lado, a ferrovia abriu novos espaços que antes não eram tão facilmente acessíveis; por outro, fê-lo destruindo o espaço, nomeadamente o espaço entre pontos”. O sentido de identidade de cada localidade era determinado pelo espaço entre eles, mas, à medida que esse espaço diminuiu, a identidade também foi perdida: os espaços passaram a se sobrepor, a fazerem parte da mesma paisagem (Schivelbusch, 2014). Com efeito, “a estrada de ferro conhece apenas os pontos de embarque e desembarque”⁵ (Schivelbusch, 2014, p. 38, tradução nossa), de modo que pouco importa o caminho percorrido. Ainda que se possa concordar com Campos a propósito do tempo que se poupa no deslocamento do ponto A ao ponto B, o fato é que o tempo é esvaziado de experiência, afinal, para dizer com John Ruskin (*apud* Schivelbusch, 2014, p. 39, tradução nossa), os

⁵ The railroad knows only points of departure and destination.

viajantes chegam tal como partiram, “intocados pelo espaço percorrido”⁶. Em virtude disso, a estrada de ferro pôs fim à “intensidade de viagem, que havia atingido seu auge no século XVIII e encontrado sua expressão cultural no gênero do ‘romance de viagens’”⁷ (Schivelbusch, 2014, p. 53). “Adeus, poesia das viagens”, escreve Machado de Assis na supracitada crônica, ao que Aires complementa lamentando a pobreza de experiências.

Vale notar também que Aires diz que, nas antigas viagens em caleças puxada a burro, era possível ver a paisagem: “mas porque ia vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pinturescos”, já, na viagem de trem, experimenta-se somente a velocidade do veículo e visualiza-se somente o destino: “o trem leva a gente de corrida, de afogadilho, desesperado, até a própria estação de Petrópolis”. O lamento de Aires é semelhante ao de um viajante anônimo de meados do século XIX:

“Ao viajar na maioria das ferrovias”... diz um autor anônimo do ano de 1844, “a face da natureza, as belas paisagens de colinas e vales se perdem ou se distorcem diante de nossa visão. A alternância entre terrenos altos e baixos, a brisa saudável e todas aquelas associações estimulantes ligadas à ‘Estrada’ se perdem ou se transformam em cortes tristes, túneis lúgubres e os eflúvios nocivos da locomotiva barulhenta”⁸ (Schivelbusch, 2014, p. 54, tradução nossa).

A velocidade do trem impossibilita que o viajante possa observar a paisagem ou deter-se demoradamente sobre ela. A contemplação torna-se impossível porque a paisagem modifica-se rápido demais. A percepção visual é, então, alterada, favorecendo o mesmo tipo de percepção que é instado pelo cinema. Não à toa, Schivelbusch compara a experiência da viagem de trem ao ato de assistir a um filme, na medida em que, contrariamente à contemplação de uma pintura de uma paisagem, as quais impõem uma recepção individual, o ato de olhar o exterior pela janela de um trem acarreta uma recepção coletiva, em que os traços e borrões apresentam-se igualmente a todos os viajantes. Mais: a aproximação de uma região remota, de difícil acesso, propiciada pelas estradas de ferro, equivaleria à “perda da aura”, conforme definida por Benjamin (2012b, p. 184), porquanto o distante se torna banal pela “intensidade dos movimentos de massas”, e os elementos espaciais e temporais que caracterizam a aura como “a aparição única de uma coisa distante” acabam totalmente obliterados. E, assim como o espectador fílmico, o viajante experimenta a viagem sentado em sua poltrona, em condição de relativa imobilidade, de maneira passiva, apartado daquilo que tenta ver: “a velocidade do trem separou o viajante do espaço do qual ele fazia parte anteriormente”⁹ (Schivelbusch, 2014, p. 63). Mas, acima de tudo, importa frisar que tentar olhar a paisagem pela janela, dentro de um trem em alta velocidade, é perceber que os espaços se sobrepõem, confrontam-se uns aos outros em procedimento semelhante à montagem: “na

⁶ They were no longer travelers – rather, as Ruskin puts it, they were human parcels who dispatched themselves to their destination by means of the railway, arriving as they left, untouched by the space traversed.

⁷ The railway put an end to this intensity of travel, which had reached its peak in the eighteenth century and had found its cultural expression in the genre of the ‘novel of travels’.

⁸ “In travelling on most of the railways”... says an anonymous author of the year 1844, “the face of nature, the beautiful prospects of hill and dale, are lost or distorted to our view. The alternation of high and low ground, the healthful breeze, and all those exhilarating associations connected with ‘the Road’, are lost or changed to doleful cuttings, dismal tunnels, and the noxious effluvia of the screaming engine”

⁹ the train’s speed separated the traveler from the space that he had previously been a part of.

percepção fílmica – isto é, na percepção da montagem, na justaposição das imagens mais díspares numa unidade – a nova realidade dos espaços intermediários aniquilados encontra a sua expressão mais clara: o filme aproxima as coisas do espectador e também as aproxima entre si”¹⁰ (Schivelbusch, 2014, p. 42).

À maneira do cinema, o que se tem na viagem de trem é uma sucessão ininterrupta de imagens e de impressões, um estímulo constante para tentar apreender o que se passa, sobrecarregando o sentido da visão – para além da capacidade humana de processar tais impressões: “a velocidade borra todos os objetos em primeiro plano, o que significa que não há mais um primeiro plano – exatamente a faixa em que se situava a maior parte da experiência das viagens pré-industriais”¹¹ (Schivelbusch, 2014, p. 63). Nesse sentido, a percepção tradicional acaba substituída pela percepção panorâmica, à qual “não pertencia mais ao mesmo espaço que os objetos percebidos: o viajante via os objetos, paisagens etc. através do aparato que o movia pelo mundo”¹² (Schivelbusch, 2014, p. 64). Há uma separação entre o viajante e a paisagem, entre o sujeito e o espaço no qual ele se movia, entre o observador e a imagem – é nisso que consiste a percepção panorâmica. Assim, à medida que o espaço exterior é dissolvido *pari passu* com a capacidade de apreendê-lo, é criado um novo tipo de percepção, capaz de lidar com os novos estímulos surgidos do novo meio de transporte. Cria-se, antes mesmo do cinema, um *inconsciente ótico*, no qual “o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (Benjamin, 2012b, p. 204). De acordo com Schivelbusch (2014, p. 59), “enquanto a consciência moldada pelas viagens tradicionais se encontrava em crise crescente, outro tipo de percepção começou a se desenvolver, uma que não tentou combater os efeitos da nova tecnologia de viagem, mas, ao contrário, assimilou-os inteiramente”¹³. As posições antagônicas que notamos no diálogo entre Campos e Aires revelam, sobretudo, duas formas de percepção, isto é, enquanto Aires percebe o mundo por meio de uma percepção tradicional e pré-moderna, Campos parece perceber o mundo por meio de uma percepção panorâmica. Não se trata, porém, de retrair o velho embate entre apocalípticos e integrados, mas sim de verificar que a assimilação de uma nova forma de percepção implica uma nova sensibilidade, ou seja, uma nova estética.

5. Desembarque

Em “Evolução”, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, por meio do embate entre viagem de trem e viagem de burro, nota-se não somente certo ideal de progresso posto em xeque, mas também se tematiza a perda da experiência (*Erfahrung*) em favor da vivência (*Erlebnis*), a qual é

¹⁰ In the filmic perception – i.e., the perception of montage, the juxtaposition of the most disparate images into one unit – the new reality of annihilated in-between spaces finds its clearest expression: the film brings things closer to the viewer as well as closer together.

¹¹ velocity blurs all foreground objects, which means that there no longer is a foreground – exactly the range in which most of the experience of pre-industrial travel was located.

¹² Panoramic perception, in contrast to traditional perception, no longer belonged to the same space as the perceived objects: the traveler saw the objects, landscapes, etc. through the apparatus which moved him through the world

¹³ While the consciousness molded by traditional travel found itself in a mounting crisis, another kind of perception started to develop, one which did not try to fight the effects of the new technology of travel but, on the contrary, assimilated them entirely.

marcada pela fragmentação da percepção em virtude do isolamento, da aceleração e da dissolução do espaço-tempo. Mas Machado de Assis, em vez de simplesmente trazer a perda da experiência – derivada dos avanços tecnológicos de que a estrada de ferro é exemplo – para o nível do conteúdo, tenta assimilá-la à forma. No capítulo CX de *Esaú e Jacó*, o trem metaforiza o sumário narrativo: “Voe este capítulo, como o trem de Mauá, serra acima, até à cidade do repouso, do luxo e da galanteria. Vá Natividade com os filhos, e Aires com os três. Em cima, à noite, voltando este à casa do barão, pôde ver os efeitos da paz jurada, a conciliação final” (Assis, 2012b, p. 261). Tem-se o esvaziamento da narração em favor da síntese, de modo que o leitor ignora o que se passou na viagem de Natividade com os filhos. Embora o tempo dos acontecimentos pudesse ser desenvolvido mais largamente, a narração é bem mais breve. Mais que a incongruência entre dois regimes de temporalidade, o que se tem é a discrepância entre o viver e o narrar, como se a experiência comunicável fosse mais pobre e indigna de ser narrada. E o fato de a pobreza da experiência se dar justamente em uma viagem de trem deixa ainda mais nítido que ela resulta desse meio de transporte – ao qual o autor já deu mostras de desconfiança. Mas vale notar também que os solavancos do trem transparecem na pontuação, pois, em três períodos curtos, com pouco mais de três linhas, tem-se nove vírgulas e três pontos finais. Mais que metáfora, o trem torna-se a própria tessitura narrativa e representa a pressa com que se narram os eventos. Se escandíssemos alguns sintagmas como um poema, observaríamos a alternância de pés iâmbicos (U–) e anapésticos (UU–), os quais mimetizam o movimento do trem como no poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira: “como o trem/ de Mauá,/ serra acima/, até à cidade/ do repouso/, do luxo/ [...] com os filhos/ e Aires/ com os três./ Em cima,/ à noite/, voltando”. Assim: co/mo/trem (anapesto); de/Mau/á (anapesto); ser/raa/ci/ma (anapesto); a/téa/ci/da/de (dois iambos); do/re/pou/so (anapesto); do/lu/xo (iambo); com/os/fi/lhos (anapesto); eAi/res (troqueu); com/os/três (anapesto); Em/ci/ma (iambo); à/noi/te (iambo); vol/tan/do (iambo). O ritmo repetitivo e sincopado faz as vezes do movimento do trem sobre os trilhos.

No capítulo CXIX, o antepenúltimo, o trem retorna como método narrativo:

Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhes um título próprio. Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto águas e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidadosos da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam e são curtos (Assis, 2012b, p. 275).

Por mais que afirme e depois negue que sua história seja um trem de ferro, o fato é que o narrador indica o quilômetro da linha, tanto que os dois últimos capítulos são sintomaticamente intitulados “Penúltimo” e “Último”. “Não é propriamente isso”, mas não deixa de sê-lo em um todo. Em vez de assunto narrado, como em *Dom Casmurro*, em *Quincas Borba* e mesmo nos capítulos anteriores de *Esaú e Jacó*, o trem indica o lugar de uma estrutura que se mostra ao leitor – faz as vezes de paratexto, isto é, como zona de transição entre o dentro e o fora do texto, na medida em que os nomes dos capítulos equivalem à indicação do quilômetro em

que estamos da linha. É como se indicasse o lugar onde estamos e o destino para onde vamos, mas os esvaziasse de fabulação: assim como em uma viagem de trem, não importa a jornada, mas o destino. Ou seja, o leitor sabe que o romance se aproxima do desfecho, não interessando o conteúdo que preenche as páginas até ali chegar. Gerárd Genette define o paratexto, a partir da formulação de J. Hillis-Miller (*apud* Genette, 2009, p. 9), do seguinte modo:

Para é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...], uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera sua confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une.

O paratexto é que leva o leitor de um ponto a outro, de fora para dentro do texto, designando proximidade e distância. Ora, quando o narrador machadiano estabelece uma equivalência entre as estradas de ferro e esse tipo de paratexto – os títulos de capítulo –, parece estar bem ciente sobre a nova sensibilidade criada por esse meio de transporte que nada mais é que uma zona fronteira entre dois lugares. E o fato de os dois capítulos finais anunciados serem curtos guarda também relação com a viagem de trem, cuja duração é mais curta que uma viagem por terra (a pé ou de carro) ou por mar (barco). Não à toa, diz Hélio de Seixas Guimarães (2012), importa mais como se narra do que o que se narra. A crise de experiência produzida pelas viagens de trem penetra a própria estrutura narrativa. Hélio de Seixas Guimarães (2012, p. 12) prossegue:

Ao longo de todo o romance, composto de 121 capítulos, ninguém se casa, comete adultério, deixa ou recebe herança; das transições fundamentais da vida humana, há apenas a morte de duas personagens. Assim, os motores principais do romance do século XIX estão deliberadamente desativados, a ponto de terminarmos o livro com a sensação de que nada aconteceu. De fato, a obra ideal aqui parece ser uma obra sobre o nada, capaz de imitar a passagem do tempo.

Acrescenta-se: imita não só a passagem do tempo, mas do tempo experienciado em uma viagem de trem. Nada acontece, porque, assim como a viagem de trem não traz experiência ao viajante, nesta “história como um trem de ferro” as personagens saem da mesma maneira que entraram, desembarcam pela mesma porta em que embarcaram. Nas últimas linhas do romance, Aires conversa com um deputado, amigo seu. O deputado conhece os gêmeos Pedro e Paulo e quer saber os motivos que levaram os gêmeos, antes supostamente amigos, a romperem publicamente:

— O senhor que se dá com eles diga-me o que é que os fez mudar, concluiu o amigo.
— Mudar? Não mudaram nada; são os mesmos.
— Os mesmos?
— Sim, são os mesmos.
(Assis, 2012b, p. 280)

Se o primeiro capítulo anuncia, pela predição da cigana do Morro do Castelo, o ódio fraternal entre Pedro e Paulo, e o capítulo final narra que os dois continuam a se odiar, a despeito das súplicas maternas, isso significa que esse trem chegou à mesma estação da qual havia partido. Movimento cíclico, em que tudo volta ao lugar de sempre. A história como repetição, como esvaziamento da experiência, como um trem de ferro a girar nas calhas de roda.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Todas as crônicas, volume 1: aquarelas e outras crônicas (1859-1878)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021a.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.
- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012b.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012a.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2016.
- ASSIS, Machado de. Evolução. In: ASSIS, Machado de. *Todos os contos, volume 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 440-445.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 123-128.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 179-212.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GENETTE, Gerárd. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução – um romance em abismo. In: ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012, p. 11-22.
- KENNER, Hugh. *The mechanic muse*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do corpo*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MÜLLER, Adalberto; FELINTO, Erick. Prefácio à edição brasileira. In: KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Trad. Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019, p. 7-16.
- RENAULT, Delso. *Rio de Janeiro: a vida refletida nos jornais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O Rio de Janeiro Imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas: uma leitura comparada de Machado de Assis e Helena Morley*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 7-45.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2016, p. 11-31.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railroad journey: the industrialization of time and space in the nineteenth century*. Oakland (CA): The University of California Press, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 408-490.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.